A 1

L'OTELLO

DI

GUGLIELMO SHAKESPEARE

IL *COLORE* DI OTELLO.
OTELLO NON È UN GELOSO.
I PERSONAGGI DI *OTELLO*, DI *JAGO* E DI *CASSIO*.
DESDEMONA.

—

STUDIO CRITICO

DI

JARRO
(G. PICCINI).

3736
21

FIRENZE.
COI TIPI DEI SUCCESSORI LE MONNIER.
—
1888.

AL COMMENDATORE

FERDINANDO MARTINI

DEPUTATO AL PARLAMENTO.

Tu mi hai dedicato, testè, uno de' tuoi bellissimi Racconti, *pubblicati dai Fratelli Treves: e, per l' appunto, quello intitolato:* Gite autunnali, *che critici autorevoli chiamarono: « la perla del volume »: non voglio credere per il nome famoso, che vi sta in cima.*

A te indirizzo ora questo mio Studio, *ove posi grande amore: e ho bisogno che un critico fine, arguto, inappellabile, come sei tu in certe questioni: un maestro nelle cose del Teatro, mi dica se io ho ragione.*

Capirai bene che credo già d' averla, altrimenti non avrei pubblicato queste pagine; ma la sentenza favorevole, ch' io mi sono già dato, con tanta imparzialità, vorrei fosse confermata dal tuo più sicuro e sereno giudizio.

Aspetto, dunque, trepidante.

Il tuo
JARRO.

Firenze, 1 giugno 1888.

I.

Dirò cosa che tutti sanno: anche i dotti (pare impossibile!) — Guglielmo Shakespeare tolse *tutta*, ma *tutta* la sceneggiatura della sua tragedia *Otello* da una novella negli *Ecatommiti* di Giov. Battista Giraldi: libro che oggi non legge più alcuno in Italia, poichè si crede, e saviamente, inutile lo studio della lingua. Non lo leggono più neppure gli Accademici della Crusca. È vero che il più gran supplizio a cui gli Accademici potrebbero esser condannati sarebbe quello di leggere la metà, almeno, de' libri, che hanno citato!

Se un autore moderno avesse cavato da una Novella, come ha fatto lo Shakespeare, tutti i personaggi, e le scene principali di una tragedia, da quanti si sarebbe gridato al plagio! Vittoriano Sardou è stato bersagliato tutta la sua vita per simile motivo: — è vero che, alle volte, egli non si è contentato di prendere la sceneggiatura, ma ha preso addirittura una commedia. Poi ha avuto il torto massimo: d'esser uomo di grandissimo ingegno, ma di non mostrare, non dico di non possedere, tutto il genio dello Shakespeare.

Lo Shakespeare tolse la *favola*, a così dire, e la *tessitura* della sua tragedia dal Giraldi Cinzio, però qui

mi cade in acconcio citare le parole con cui giudica un tal fatto letterario Francesco Guizot.

Il gran puritano che tradusse lo Shakespeare, ammollendone le scabrosità, mettendo una foglia di vite sulle immagini, le frasi, le parole, troppo *nude;* nella grave e succosa *Notizia*, che mandò innanzi alla sua traduzione dell'*Otello*, dice che, della *Novella* del Giraldi lo Shakespeare « ha tutto conservato, tutto riprodotto, e non pure non ha omesso nulla, ma non ha aggiunto nulla: sembra non abbia voluto annettere ai fatti in sè alcuna importanza; li ha presi, come gli si sono offerti, senza darsi briga d'inventare il menomo congegno, d'alterare il più breve ragguaglio. »

Singolare osservazione sul modo onde l'*Otello* fu composto, e dettata con la suprema chiarezza d'una mente limpidissima!

E il Guizot prosegue: — (e imparino i critici e gli autori drammatici, e si compongano una volta le benedette quistioni di plagio); — prosegue, dopo aver detto che lo scrittore inglese tolse tutto dallo scrittore italiano:

« Lo Shakespeare, ciò non ostante, *ha tutto creato*, poichè in questi fatti presi, senza punto modificarli, da altri, *ha messo la vita*, che non c'era.... Il genio, che fornisce attori a questa sceneggiatura, che crea individui, stampa ciascuno di essi d'un aspetto, d'un carattere, fa *vedere* le loro azioni, udir le loro parole, *presentire* i loro pensieri, entrar ne' loro sentimenti: la potenza vivificante, che prescrive a' fatti di sollevarsi, di innovarsi, di spiegarsi, di compiersi: il soffio creatore che, spargendosi sul passato, lo risuscita, lo ravviva di una vita presente e imperitura: ecco ciò che lo Shake-

speare possedeva solo: e la cui mercè, di una novella dimenticata, ha fatto l' *Otello*....

» Così crea il poeta, e tale è il genio poetico. Gli avvenimenti, le situazioni non sono ciò che più gl' importa e si compiace inventare: la sua potenza si esercita altrimenti.... ci dà l'uomo compiuto, con tutte le sue qualità, tale ch' egli dev' essere, per bastare a tutte le vicissitudini della vita e offrire, in tutto, l'aspetto della realtà.... » [1]

Ho tenuto a citare queste linee di critica magistrale, perdute ne' volumi della traduzione Shakespeariana, compita dal Guizot: — critica magistrale, dico, poichè racchiude, nella sua forma severa, uno de' più alti e schietti concetti sulla indole del genio Shakespeariano.

Lo Shakespeare non si occupa mai, nel suo Teatro, di darci un *personaggio*, ma ci dà sempre un uomo: studiate l' *Otello*, ad esempio, e studiatelo bene: — non vedrete in esso nè un geloso, nè un soldato arrivato al culmine della sua gloria, non vedrete soltanto un personaggio in lotta con le avventure, con le situazioni in cui si trova, ma un uomo complesso, minutamente descritto in tutta l' *estensione* della sua natura.

Io imprendo oggi uno studio sull' *Otello*, che volevo fare da lungo tempo e che, nessuno lo crederà, è frutto di lunghe meditazioni. Spero, quindi, poter dire qualche cosa di nuovo, poichè non ho risparmiato la pazienza nelle ricerche: e mi sono ingegnato di non lasciarmi sviare da preconcetti.

Farò uno studio minuto, come quello che feci, a proposito del *Giulio Cesare*, durante le recite date da

[1] *Oeuvres complètes de Shakespeare*, trad. par Guizot, vol. IV, pag. 99-100.

Ernesto Rossi: e al nuovo mio studio danno grande opportunità le solenni rappresentazioni dell'*Otello* del Verdi ne' principali Teatri del mondo.

Studierò prima i caratteri di Otello e di Jago, di Jago, che è un carattere grandissimo: tale da stare a pari, secondo me, per importanza drammatica, a quello stesso di Otello, e uno de' caratteri che lo Shakespeare ha incarnato con maggiore potenza e maggior precisione, sebbene gli attori italiani non abbiano mai mostrato d'intenderlo: e sia sfuggita in Italia, fin ad ora, al pubblico la bellezza, che vorremmo dir satanica, la prodigiosa ironia, la scelleratezza suprema e la suprema eleganza di quel personaggio.

Studieremo poi il carattere di Cassio: del mite Cassio: Cassio, l'abbachista, il *matematico*, come lo chiama Jago: Cassio, uno de' pochi personaggi *fiorentini*, che lo Shakespeare ha posto nel suo Teatro, e in cui si direbbe abbia voluto raffigurare la amabile spensierataggine, la cortesia di que' cavalieri italiani del Rinascimento, amoreggiatori, poeti, musicisti, soldati, che trattavano, con egual bravura, la spada e il liuto, che disquisivano coi dotti e, fra due battaglie, tornavano ai loro canti, alle loro rime, alla loro filosofia: que' cavalieri, che hanno ritratto nelle loro tele Andrea del Sarto e gli altri pittori del Rinascimento, e di cui ci resta il Codice nel linguaggio armonioso del *Cortigiano*, lasciatoci dal Castiglione.

Prima di addentrarci a studiare il carattere di *Otello*, ci si presenta una questione, puramente fisica.

II.

Otello è, o non è un *nero?* Il primo attore, che interpetrò la parte di Otello, sotto gli occhi dello stesso Shakespeare — Riccardo Burbage — avea il volto nero, come i Cafri, o soltanto asperso di una tinta più leggera, e poco più che abbronzato, come gli Arabi?... Qual era il colore, che lo Shakespeare indicò all' attore suo prediletto?

Dico prediletto, poichè questo Riccardo Burbage fu un attore sublime. Dopo aver creato le parti di *Amleto* e di *Romeo*, di *Enrico IV* e di *Shylock*, di *Macbeth* e di *Re Lear*, e, nel *Giulio Cesare*, la parte di *Bruto*, sappiamo ch' egli superò sè stesso nell' *Otello*.

Un' elegia, scritta nel 1619, anno in cui morì il sublime attore, ricorda le parti sostenute dal « caro Riccardo: » *dear Dick:* — « Non più udremo Amleto gridar vendetta per la morte del padre: nè Romeo trarrà lacrime.... » E, dopo aver enumerato le varie creazioni dell' attore, il poeta popolare soggiunge: — « Ma non posso dimenticare la sua parte maggiore, nella quale egli, *più che in ogni altra*, commosse i cuori: quella del Moro infelice.... » — E sembrava che, morto il Burbage, non vi potessero esser più attori, degni d' interpetrare lo Shakespeare, poichè il poeta conclude: — tutte queste parti e altre molte sono morte con lui! —

All these and many more with him are dead! [1]

---

[1] Forse dobbiamo rilevare che tali frasi furono scritte per quasi tutti gli attori un po' rinomati. Ricordiamo l' epitaffio del Lekain:

Il n'est donc plus de cothurne aujourd'hui,
Ci-gît Lekain, Melpomène avec lui!

(*Mém. de Louis Lekain, publiées par son fils, etc.* Paris, 1801, pag. xv).

È accaduto allo Shakespeare come a Dante: tutti l'avrebbero inteso, se non ci fossero stati i commentatori!

Gli uomini più dotti, più ingegnosi hanno voluto sfarzare in sofismi, nelle cose più lievi, sembrando ad essi troppo facile, o di soverchio trito, seguire il semplice senso comune.

Una questione di *tinta:* — il sapere, cioè, se l'attore che fa la parte di Otello debba esser *nero*, o appena appena *scuro*, come i beduini, ha fatto versare fiumi d'inchiostro. Da un mondo all'altro: dall'Inghilterra, dalla Francia, dalla Germania agli Stati Uniti si combatte da circa duecento anni su tale questione.

E non si creda vi abbiano preso parte uomini frivoli. John Quincy Adams, presidente nella Repubblica degli Stati Uniti, ardentissimo propugnatore dell'abolizione della schiavitù, fu concorde con Guglielmo Schlegel nel sostener che Otello deve essere un *nero*.

Con questi due valentissimi è tutta una grossa schiera di sommi critici; ma abbiamo un piccolo nucleo, che combatte in Otello il color *nero*. In questo piccolo nucleo si annoverano però: il famoso poeta e critico Coleridge, tra' recenti il Clarke, che scrisse a Genova il suo bel libro;[1] e, in Francia, Francesco Hugo, il traduttore e illustratore appassionatissimo dello Shakespeare.

E dico appassionatissimo, poichè egli pecca in questo: — che attribuisce facilmente allo Shakespeare molti de' suoi propri fervori; e ne vuol far piegare il testo, ad esempio, nelle cose politiche, come in altre, a significare

---

[1] Shakespeare, *Characters, chiefly those subordinate*, by Charles C. Clarke. London, 1863, pag. 114.

ciò che egli, Francesco Hugo, pensa: mentre io ho già provato, discutendo sul *Giulio Cesare*, quanta sia la serenità, l'imparzialità dello Shakespeare nella politica, ch'egli ha avuto il destro di spiegare in alcune delle sue tragedie.

Io, dunque, risponderò, per la prima volta, alle obiezioni, che formula Francesco Hugo, ingegnosissime, e che sono le più compiute, e forse le più divulgate tra noi, venendo da fonte francese.

Lo Schlegel nel suo *Corso di Letteratura*, cito la classica traduzione del Gherardini, è tenacissimo nell'affermare che Otello è un *nero*. Ma crede ciò sia avvenuto per uno *sbaglio* dello Shakespeare! Felice errore — scrive il professore tedesco — che il Moro, il quale nella Novella originale è designato chiaramente come un Saraceno battezzato dell'Affrica del Nord, sia stato fatto *nero* dallo Shakespeare....

Vedremo che lo Schlegel s'inganna; e dimostrerò che Otello è designato come *nero*, e molto esplicitamente, anche nella Novella originale.

E qui bisogna che io premetta un'osservazione.

Guglielmo Shakespeare conobbe nel testo italiano la *Novella* del Giraldi? No, perchè egli, non seppe la lingua italiana, malgrado l'asserzione contraria di alcuni critici inglesi, gl'indizii, che essi ne recano e che, ben cribrati, corroborano una tutt'altra sentenza.

Ho dimostrato, a proposito del *Giulio Cesare*, come lo Shakespeare per le sue tragedie romane, si servisse d'una traduzione inglese di Plutarco, fatta su una traduzione francese: a tale che ne' suoi lavori ha ripetuto tutti gli errori di questa traduzione; io me ne sto dunque, per la Novella del Cinzio, all'asserzione del Farmer, il quale

ci dà una sì preziosa notizia: « *Ho veduto una traduzione francese del Cinzio, per Gabriel Chappuys, Parigi, 1584.* » Di una traduzione inglese, oggi rarissima, si deve esser servito lo Shakespeare per il suo *Otello*. E che sia rarissima lo ricavo da una nota, nel Commento dello Steevens, che, più di cent'anni or sono, scriveva: — « Non mi è mai venuta a mano una traduzione di questa *Novella*, fatta prima, o a tempo dello Shakespeare; ma, senza dubbio, molti di questi opuscoletti sono scomparsi *fra il suo tempo e il nostro!* » E la nota dello Steevens che ci palesa com'egli avesse cercato una traduzione della *Novella* è importantissima, poichè ci mostra che anche quello scrupoloso commentatore teneva per certo lo Shakespeare non sapesse l'italiano, o il francese.

E lo Steevens fu davvero un adoratore dello Shakespeare! Nessuno l'agguagliò in dottrina nella letteratura Shakespeariana.

Nel secolo scorso, mentre l'Italia dimenticava Dante, l'Inghilterra proseguiva d'un amore accesissimo il suo maggiore poeta.

Nel 1766 lo Steevens pubblicava una sua prima edizione del poeta; nel 1778 un'altra, insieme col Johnson: nello stesso anno una terza, insieme col dottissimo Malone. Nel 1780 il Malone pubblicava un supplemento a quell'edizione in due volumi: e nel 1785 lo Steevens e il Johnson davano una nuova edizione in dieci volumi. Il Malone ne pubblicò un'altra nel 1790; e nel 1793 lo Steevens dava un'edizione più compiuta di tutte e che fece autorità fino a che non venne nel 1838 quella del Knight, che parve allora perfetta.

È ben curioso lo studio della bibliografia Shakespeariana!...

Tornando alla *Novella* del Giraldi non è in essa il nome di *Otello*, il personaggio si chiama semplicemente: — il Moro: — non c'è il nome di *Jago:* designato soltanto con le parole: — *l' alfieri:* — c'è bensì quello di *Desdemona:* — *Disdemona*, dice il testo.

Donde vennero i nomi di *Otello* e di *Jago*, poichè neppure questi furono dallo Shakespeare inventati? Ecco ciò che scrive lo Steevens: « È molto probabile che il nostro autore s'abbattesse a questo nome d' *Otello* in qualche Novella sfuggita alle nostre ricerche; io, ad esempio, l'ho trovato nella *Vendetta di Dio contro l'Adulterio*, [1] in uno de' cui argomenti si legge: — Essa sposa Otello, un vecchio soldato tedesco: — » e si dice che questa Novella era di origine italiana: e vi ricorre altresì il nome di Jago.

L'eroe della Novella del Giraldi è chiamato sempre il Moro: e non vi è dubbio sul significato di questa parola italiana, adoperata dal novellatore in ogni suo atteggiamento: ad esempio Desdemona dice al marito, intercedendo per il *capo di Squadra*, che così soltanto v'è designato il personaggio di *Cassio:*

Voi *mori* siete di natura tanto caldi, che ogni poco di cosa vi move ad ira e a vendetta.

E l'alfiere (*Jago*) dice al Moro nella Novella:

Dovete sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra, in disgrazia vostra, che per lo piacere che ella si piglia con lui qualora egli in casa vostra viene, come colei a cui già è venuta a noia questa vostra *nerezza!*

[1] *God's revenge against Adultery.*

E non basta: più lungi il Giraldi Cinzio fa dire a Desdemona:

Da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, cui *la Natura*, e il cielo e il modo della vita disgiunse da noi.

Vediamo ora il concetto shakespeariano: vediamo, lasciando in disparte tutti i critici, e tutti i commentatori, attenendoci al puro testo, come lo Shakespeare *dipinge* il suo eroe.

Rodrigo, fin dalla prima scena della tragedia, chiama Otello, per scherno, *il labbrone* (*the thick-lips*) qualità *essenziale* dei negri: Brabanzio gli dice che ha il *seno filigginoso* (*soothy bosom*) e la filiggine è ben nera! Di più Brabanzio, nel risolversi d'andare a chieder giustizia al Doge, pel rapimento della figlia, dice, alludendo a Otello, comportando tali azioni — « *schiavi* e *pagani* diverranno nostri governanti. » — E anche qui abbiamo la parola: *bond-slaves* (schiavi) che poteva essere applicata soltanto ad un nero!

Che più? Non c'è manifestato quale doveva essere il volto di Otello dalle parole di Brabanzio al Doge:

Una fanciulla.... *a dispetto della natura*, degli anni, della patria, della reputazione.... innamorarsi d'uno ch'*ella* AVEA PAURA pur di guardare?...

E non abbiamo la risposta di Desdemona:

Il volto di Otello *io lo vidi nell'animo di lui?*

Qual più spiccata allusione alla chiarezza, allo splendore delle virtù nell'animo di Otello e alle tenebre, che cuoprono il volto di esso?

Jago invita a bere: — alla salute del *nero* Otello: — Otello, quando si lamenta dell'apparente infedeltà di Desdemona: « può darsi.... — dice — perchè io son *nero*

e non ho quelle maniere effeminate del trattare, che hanno i damerini.... » E più sotto: e qui abbiamo proprio un nuovo e spiccato contrasto: — « il nome di lei che era fresco come il volto di Diana è ora *infiligginito* e *nero* come la mia propria faccia. »

Qui noi abbiamo, non uno, ma due vocaboli a esprimere la compiuta nerezza: *begrim'd* e *black!*

Ora si noti una cosa.

Chiunque ha in pratica lo Shakespeare sa che, in esso, come in Dante, è meravigliosa la proprietà dei vocaboli, nella immensa lor varietà: simile a tutti gli uomini di genio, che dettero a una lingua la loro impronta, lo Shakespeare sa trovare un vocabolo, non solo per ogni fatto e per ogni pensiero, ma per ogni più lieve gradazione e trasformazione di fatto, per ogni più sottile sfumatura di pensiero. Se egli non voleva che s'intendesse Otello dovere esser *nero*, perchè avrebbe sempre adoperato le parole *black*, *soothy*, *begrim'd*, le più esprimenti che abbia appunto la lingua inglese a indicare tutto ciò che vi ha di più consistentemente nero?

Perchè non avrebbe adoperato altre parole, ad esempio la parola *tawny*, che indica il colore abbronzato, o soltanto nericcio: parola di cui appunto si è servito l'illustratore, nell'edizione originale del 1600, fatta sotto gli occhi dell'autore, per dipingere il principe del Marocco nel *Mercante di Venezia*?

Ma — dice Francesco Hugo [1] — non credo che la parola *nero* (*black*) avesse al tempo dello Shakespeare il *valore assoluto* che le è attribuito: citerò — egli continua — a raffermare la mia opinione un esempio stupendo....

---

[1] *Oeuvres complètes de Shakespeare*, vol. V, pag. 54.

E l'esempio è tutt'altro che stupendo, come vedremo.

Egli cita l'uso della parola *black* (nero) che fa lo Shakespeare in varii de' suoi *Sonetti:* ma io mi appello ai dotti inglesi, mentre affermo che il chiarissimo Francesco Hugo ha frainteso il significato di quei versi.

« Se la neve è bianca, certo il suo seno è *nero*, » dice lo Shakespeare della sua amante: ma qui la parola *nero* ha significato ironico: non è lode data alla bellezza della sua donna. Lo Shakespeare ne' Sonetti in ispecie, segue l'andazzo di certi giuochi di parole, proprii del suo tempo: e non vuol dir altro, in tal sonetto, se non che il seno della sua bella, che era bruna, è vaghissimo, benchè non abbia lo stesso candor della neve.

E la parola *black* è adoperata di nuovo, come giuoco di parole, nel verso di un altro sonetto, che cita il chiarissimo Fr. Hugo:

Thy *black* is *fairest* in my judgement.

Fair vuol dir *biondo*, e vuol dir *bello* in inglese: si capisce, dunque, il bisticcio e il contrasto: ciò non muta, *ai tempi di Shakespeare*, il senso assoluto della parola *black!*

E poi lo Shakespeare nel Sonetto CXXVII spiega egli stesso che cosa intende per questa bellezza nera (*black*) della sua innamorata: [1]

« I capelli della mia donna sono neri come penne di corvo; gli occhi simili a' capelli.... » e anche qui dice che « chi non è nata bionda, non manca però di bellezza. »

---

[1] *The Works of William Shakespeare, edited by Ch. Knight.* London, Routledge, pag. 809.

E nel Sonetto CXXXII ripete che quegli occhi *hanno messo il lutto:* e quindi la parola *black* torna di nuovo a proposito, e serve a continuare i giuochi di parole, onde i Sonetti sono composti, secondo quel modo, che prevalse anche in Italia, nel secolo in cui scriveva lo Shakespeare, e che si chiamò dei *concetti.*

Ma nell' *Otello*, invece, la parola *black* è sempre usata nel modo più assoluto, e più proprio ed evidente.

Bisogna poi tener conto di queste parole di Jago a Otello contro Desdemona:

« Per parlare franco, quel non volerne sapere di tante proposte di matrimonio e con giovani del suo paese, del suo *colore,* e della sua condizione, contro ogni naturale inclinazione.... »

Vedete, dunque, come non si tratti di cosa poco rilevante, ma come lo Shakespeare insista sempre sulla questione del *colore;* sulla diversità, sull' immenso contrapposto fra Desdemona, bianca, e Otello.... La parola viene a tutti sulle labbra.

Dice Francesco Hugo e dice il Clarke che Otello dovea appartenere a quella razza, che avea tanto dominato in Spagna, che avea diffuso in Europa tanta civiltà e vi avea lasciato sì grandiosi monumenti.

Ma un tale asserto manca assolutamente, secondo me, di riflessione: sia detto con tutto il rispetto. Non avrebbe Otello accennato a questo nel discorso, che fa dinanzi al Senato, nella narrazione sì minuta di tutto ciò ch' egli ha operato, o semplicemente veduto nella sua vita?

E, quando egli si sfoga con Jago, prima di andare al Senato, e allorchè non pensa a tacer nulla, perchè gli dice soltanto: « io traggo la mia vita e il mio essere

da una stirpe di re? - Non avrebbe detto da quale, se si fosse trattato di una stirpe leale per gloriose, il cui nome soltanto eccitava sempre più che oggi non sia, l'ammirazione, lo stupore?

Invece, nel discorso, non vi è accenno a cosa che sarebbe stata di tanta importanza e, anzi che vantarsi di aver appartenuto ad una razza coltissima Otello insiste sul modo con cui è cresciuto ignaro di tutto, ruvidamente. Non avrebbe egli tenuto a palesare a Desdemona, al padre di lei, la gloria dei suoi avi? E quale gloria!

Otello è l'africano, di razza nera, con la sua limitata percezione, la sua tremenda impetuosità verso chi gli reca offesa, il carattere, che può esser buono, ma sempre grave, non facile a smuovere non è l'arabo, o il mauro, fine, pieghevole, ingegnosissimo, argomentatore; non è, nè poteva essere il discendente di quella razza, di cui Filippo III scacciava dalla Spagna gli ultimi avanzi nel 1610 E nel 1611 si rappresentava l'*Otello*. Com è possibile che lo Shakespeare non vi avesse fatto allusione, se avesse voluto che a quella razza appartenesse il suo eroe?

E credo questa una osservazione concludente

Invece, lo Shakespeare, dopo averci voluto rappresentar nero Otello e questo è, per me, fuor di dubbio, ha voluto aggiungere qualche cosa di viepiù misterioso al terribile personaggio, descrivendoci a bello studio in modo vago il tenore nel quale era corsa una gran parte della vita di lui lasciandoci in perplessità, in incertezze da far viepiù palpitare, come apparisce nel magnifico e ponderatissimo discorso al Senato.

L'origine di Otello ci rimane misteriosa come il suo volto: e questo volle, senza dubbio, il Poeta sublime,

che ci canta, inspirato, la matura vita di lui, tra le battaglie, nell'amore e nella gloria, che l'allietano, al suo entrare in Cipro, di un divino sorriso.

III.

Io considero l'*Otello*, in modo un po' diverso da quello ond'è stato sin ad ora giudicato.

Francesco Hugo l'ha posto fra i gelosi e lo reputano invaso da gelosia i critici più rinomati, inglesi, francesi e americani.

E pure io sfido a citare una sola parola nelle tragedie dello Shakespeare, che possa corroborare un tale asserto.... Parlano della *gelosia* di Otello soltanto Jago ed Emilia: e vedremo in che condizioni ne parlino. Otello rigetta da sè, a ogni istante, e nel modo più spiccato, tale accusa.

Nel suo dramma *Cymbeline* — lo Shakespeare ci ha già dato il tipo del geloso, ed un autore non suole scegliere a protagonista di varii lavori lo stesso tipo.

Il geloso è uomo sospettosissimo, e operante su men che un sospetto: Otello è un uomo leale, fortemente convinto: Otello è un soldato, che fa giustizia, e difende il suo *onore*: e si uccide, con quel motto stupendo: — « l'onestà non deve sopravvivere all'onore! » —

Ma di ciò parleremo, e con la massima larghezza, a suo tempo.

Ora voglio dire il mio nuovo modo di considerare l'*Otello*, e credo avrò con me i miei attenti e imparziali lettori.

Secondo me, ci sono nell'*Otello* due personaggi *paralleli*, e in identica situazione. Data la identicità della

situazione per entrambi, e la disformità de' loro caratteri, come ne usciranno?

Ecco i due personaggi paralleli. — Otello e Jago.

Ecco la situazione: — due mariti, che si risentono dell'insulto, fatto a ciascun di loro da altri sulla propria moglie. Tutt'e due parlano di « vendetta. » — *Arise black vengeance from the hollow hell* — dice Otello (at. III, sc. 3); e più sotto: *till that a capable and wide revenge swallow them up.*

Ma Otello è un eroe, un uomo altamente virtuoso, benchè di carattere rude, impetuosissimo, allorchè abbia la coscienza di offese al suo diritto; di percezione ottusa negl'intrighi del mondo, com'egli stesso ci si dipinge. Quest'uomo, ignaro delle male arti degl'insidiosi:

> *And little of this great world can I speak*
> *More than pertains to feats of broil and battle,*[1]

questo soldato che, dall'età di sette anni, fu sempre tra le guerre, appena convinto che la moglie sua è caduta in colpa, pensa a vendicarsi, a far *giustizia* del suo onore. Non è un geloso volgare, e ciò sostiene lo Shakespeare ad ogni momento, e con ogni evidenza. Egli si accinge a uccider Desdemona, non come a un atto di violenza, ma come ad un atto di suprema equità: un assassino non si dà a filosofare sulla *causa*, come fa Otello, entrando nella camera della sua vittima: a paragonare la luce spenta in una vita umana, e che nessun fuoco potrà riaccendere, a quella della face, che, spenta, può esser di un tratto riaccesa! Un assassino, un geloso infuriato, non pensa a risparmiare alla vittima il pugnale, per « non far

[1] Atto I, scena 3.

cicatrici sulla sua pelle più bianca che neve, più liscia dell'alabastro. » Non pensa un geloso a dire, prima d'uccidere la donna, paragonandola al più vago de' fiori: « quando avrò divelto la rosa, non posso ridarle vigore: essa dovrà appassire: voglio odorarla su lo stelo! »

E qui Otello stesso, nella sua calma suprema, chinato su Desdemona, ci palesa con che intendimento l'uccida:

« O balsamico respiro, che quasi persuadi la GIUSTIZIA a spezzar la sua spada.... »

E non basta: quali parole più strazianti e solenni di quelle, che ripete, baciando e ribaciando Desdemona addormentata?

« ... Bacio sì dolce non fu mai fatale così. Debbo piangere, ma sono lacrime crudeli: tal dolore è *come quello del cielo:* colpisce dove ama.... »

E, allorchè Desdemona si scagiona con forza dalle accuse, ed egli crede mentisca, non esclama: — « O spergiura! tu impietri il mio cuore, e mi fai chiamare *assassinio* ciò che intendo di fare e il pensava un SACRIFIZIO. Io *vidi* il fazzoletto. »

E quel « *vidi* il fazzoletto » in tal punto è una delle meravigliose prove dell'arte dello Shakespeare: Otello pensa che l'uccisione di Desdemona sia un atto di giustizia, un *sacrifizio*, appunto perchè è convinto della reità di lei. Un sacrifizio!... O, come spiega, nell'atto d'ucciderla: « Ella deve morire: se no, *tradirà altri uomini.* »

IV.

Però, sulla questione della gelosia di Otello, torneremo più tardi. Oggi studiamo i due personaggi, come io li chiamerei, *paralleli*.

Anche Jago, come Otello, è, diremo meglio, si crede al pari di Otello, un marito tradito. E tradito da chi? Da Otello stesso — E vuol vendicarsi.

Jago dice a Rodrigo: «siamo uniti nella *nostra vendetta* contro di lui» (at. I, sc. 3ª). — A Jago, Otello avrebbe tolto la moglie, come a Rodrigo, innamorato, non corrisposto, di Desdemona, ha tolto la fidanzata.

Ma c'è una gran differenza fra i due mariti, come c'è fra i due uomini, uno dei quali, Otello, è l'ideale dell'onestà, l'altro il sommo della scelleratezza.

Otello non vuol far nulla contro la moglie, o contro Cassio, che gli è denunziato qual complice di lei, sino a che non abbia ragione di dubitare e la ragione del dubitare non gli basta, vuole la *prova* (at. III, sc. 3).

Jago, invece, non se ne cura: «Io odio il Moro, ei dice, e corre voce che nel mio talamo egli abbia fatto l'ufficio mio» — (la frase Shakespeariana è più energica: *it is thought that thwart my sheets has done my office*) — «non so se sia vero» — prosegue — «ma, su un mero sospetto in tal materia, opererò *come se fossi sicuro*» (at. II, sc. 1). Ecco la prima differenza fra i due caratteri...

E più importante è la seguente manifestazione di Jago su questa sua pensata sventura domestica. Anche Jago, come Otello, come Cassio, come Rodrigo, come

tutti i personaggi di questa tragedia, è innamorato di Desdemona Desdemona, la vaghissima, la poetica veneziana, attira a sè un tesoro di amore, o l'affezione È di quelle donne bellissime, la cui massima sventura è forse l'esser troppo amate.

Certo l'amore di Jago non è puro: e ce lo dice egli stesso.

« Io amo Desdemona non per assoluta concupiscenza, sebbene potrei rispondere di un sì gran peccato... che solo in parte sazierebbe la mia vendetta, poichè sospetto il concupiscente Moro sia balzato nei miei dominii: pensiero che, qual veleno minerale, mi corrode le viscere e non avrò mai requie fino a che non sia patta con lui *moglie per moglie* o, se in ciò non riesco, ec. »

È egli possibile ammettere questa colpevolezza del Moro è possibile ammettere che Otello sia stato l'amante di Emilia? No perchè allora tutta la tragedia cadrebbe nè Jago sarebbe più il tipo del traditore, dello scellerato, quale lo volle raffigurare lo Shakespeare nè Otello, spogliato della sua grandezza morale marito infedele a Desdemona cui avrebbe posto accanto la sua stessa druda, non avrebbe più quello splendore, quella forza di virtù, che dobbiamo veder in lui per accettarlo vendicatore sublime dell'onor suo, e poi del proprio errore, nell'ultimo atto onesto per eccellenza, com'egli stesso si palesa più volte, poichè un tal personaggio, nelle più supreme congiunture, sembra aver sempre dinanzi all'occhio della mente due estremi onestà, lealtà!

Ed ecco perchè lo Shakespeare si serve soltanto del mero sospetto nato in Jago, che Otello fosse stato basso e volgare verso di lui per accrescere la stessa scelleratezza di Jago, poichè mentre ce lo dimostra

spregiatore della virtù: *Virtue, a fig!* egli ha della virtù invidia, e, come tutto metto in opera per oscurare quella di Cassio, è naturale accolga volentieri anche un sospetto, a scemare nel suo concetto la rifulgente virtù del Moro.

Così, quando, sulla fine della tragedia, Emilia assiste al colloquio in cui Desdemona ignara chiede a Jago come possano essersi radicate certe convinzioni nell'animo d'Otello, la moglie di Jago strepita che qualche schiuma di scellerato, qualche funesto briccone deve averlo subillato, ed esclama, volta al marito:

— Un qualche simile arnese arrovesciò pure a voi il cervello, facendovi sospettare di me col Moro! —

Moglie per moglie: — wife for wife: — ecco dunque, sieno o no veri i sospetti, il concetto da cui muove la sorda guerra di Jago ad Otello.

Ma ha pure un ben altro motivo: Jago è dominato dal più sozzo mostro: l'Invidia.

Egli voleva essere il luogotenente di Otello. Tre persone, fra le più ragguardevoli di Venezia, ne avean fatto a Otello premura: [1] e sì, dice Jago, che io avevo meriti per quel posto! Ma Otello, che non si smoveva dal suo orgoglio, nè da un suo proposito, fece un ampolloso discorso: l'epiteto *ampolloso* è di Jago: e respinse gl'intercessori, dicendo che avea già scelto il suo ufficiale. E chi era? — *What was he?* —

Continuiamo a riassumere il discorso di Jago: — un grande *aritmetico:* un certo Michel Cassio, un fiorentino (*a florentine*) che non ha mai portato in campo una squa

[1] *. three great ones of the city,*
In personal suit to make me his lieutenant
Oft capp'd to him .... (at. I, sc. 1).

dra, nè sa i modi d'una battaglia, salvo che *per teoria di libri*.

Insomma, Jago vuol contrapporre sè, uomo d'azione, a Cassio, aritmetico, cioè che non sa quasi altro se non dire il *numero* dei soldati, ond'è composta una squadra: vuol contrapporre sè, vero soldato di ventura, che nessuno agguaglia nel saper menare le mani, al soldato dotto, studioso, che legge; mera ciancia, senza pratica: *mere prattle, without practice*.

E Jago rammenta di aver fatto prodezze a Cipro e a Rodi, contro cristiani e contro pagani, sotto gli occhi di Otello; « ma non c'è rimedio. — esclama — il servizio va così: si avanza in grado per lettere commendatizie, o per affezioni, non per anzianità. come una volta, quando al secondo spettava il posto lasciato vacante dal primo. »

Una tal specie di gelosia fra il soldato istruito, studioso, di belle maniere, e il soldato ruvido, soltanto uomo di guerra, non è spenta; il soldato, che è arrivato al suo grado per le molte campagne che ha fatto, per il lungo servizio, non guarda sempre di buon occhio colui che, uscito poco prima da un'Accademia, lo agguaglia e lo supera in grado.

Lo Shakespeare è sempre sottile rivelatore degli affetti umani!

Parla con Rodrigo, e « Cassio — dice Jago — sarà col tempo il primo ufficiale, dopo il Moro; ed io (vedi che bell'impiego!) l'alfiere di Sua Signoria Moresca! »

Dunque, qual'è la volontà di Jago?... Da un lato vendicarsi contro il Moro pei torti che sospetta averne ricevuti nella propria sposa: *moglie per moglie;* dall'altro, sbramar la invidia contro Cassio, ch'egl odia come suo emulo nella milizia, come usurpatore del grado: che

oda per la sua stessa virtù, poichè vedremo che Jago è il principio del male: e la mera vista della virtù in altri l'offende.

L'idea di servirsi di Cassio a' suoi fini; di farlo passare, cioè, per amante di Desdemona e così torturare il Moro e ottener la morte dell'emulo, entra nella mente di Jago soltanto alla fine del primo atto della tragedia. Non è in lui, quando la tragedia incomincia, e ch'egli ci comparisce subito dinanzi insieme con Rodrigo. Lo Shakespeare ha voluto far assistere lo spettatore, non solo al nascere, ma allo sgropparsi, per così dire, di questa idea infernale.

« ... Il Moro mi stima molto — dice Jago — e meglio quindi riuscirò con lui nel mio disegno Cassio è l'uomo da ciò: studiamo. posso avere il suo posto e sfogare la mia volontà (*di vendicarsi pel sospetto della moglie*) in *duplice* astuzia. .. Come? Come?... Vediamo... »

Ecco che lo spettatore assiste al nascere della idea.

« Fra qualche tempo, subillare Otello che costui è troppo familiare con Desdemona.... Ecco, l'idea *è generata*. Inferno e notte daranno questo mostruoso parto alla luce....

Ed ora cerchiamo bene di definire il terribile e stupendo carattere di Jago.

V.

Chi è, dunque, Jago?

Noi abbiamo detto che, in Italia, questa parte non fu mai compresa dagli attori. Uno di essi, ormai grave d'anni, vi ottenne lode, non perchè vi fosse vero, o vi potesse esser adatto, ma perchè vi fu men triste degli altri.

Se la parte di Jago fosse stata fra noi, ben compresa, avremmo veduto interpretarla da quegli attori stessi, che arrivarono a un supremo grado di eccellenza, interpretando le parti di *Otello*, di *Amleto*, del *Re Lear*, di *Macbetto*.

E non ci vuol meno di un grandissimo e singolarissimo attore, a ben interpretare il terribile personaggio, che, nell' Arte italiana, fu sin ora trattato come un personaggio *secondario*.

Personaggio secondario! E pure ha nella tragedia la stessa importanza di Otello, e forse di più; può dirsi che, malgrado il titolo, Jago è il vero protagonista. Certo, è il carattere che lo Shakespeare ha trattato con più fini ricerche e più largamente sviluppato. Personaggio secondario! Ma, in Inghilterra e in America, si accinsero a interpretarlo soltanto gli attori di maggior grido coloro che aveano poggiato più alto nelle interpretazioni più ardue, che abbia il teatro Shakespeariano.

I due Kean, Edmondo e Carlo, recitarono la parte di Jago, la recitarono il Macready e poi l' Irving: negli Stati Uniti riuscì famoso in questa interpetrazione Junius Booth, poi il suo figliuolo, Edwin Booth, che è tuttora il primo attore tragico degli Stati Uniti.

Come s' interpetra da noi, invece, la parte di Jago? Si prende un attore di quinto o sesto ordine, un uomo spesso deforme, senza garbo nè grazia, senz' ombra d' eleganza, che abbai piuttosto che parlare, e gli si dà una parte, che richiede un dicitore perfetto, che è anzi tutta nell' arte della dizione.

Perchè non chiamate a recitare il *Tartufo* un pessimo attore? E Jago è appunto una specie di Tartufo-

soldato, a cui lo Shakespeare, come il Molière al suo protagonista, mette sul labbro lunghi discorsi, la cui massima espressione va affidata al peculiar magistero dell' attore.

Non basta: — la parte di Jago è ben più difficile, perchè più complessa, di quella di Tartufo. Jago non deve essere soltanto un mentitore e un dissimulatore, ma deve professare un acuto scetticismo, poichè lo Shakespeare lo ha fatto ridondante di ironia: il suo conversare, in certi punti, è tutto uno scoppiettio di arguzie, di motti pungenti: si direbbe un antecessore di Enrico Heine. I suoi epigrammi sono più mordaci e più frequenti di quelli d' Amleto.

Ho scritto che l' attore, il quale fa la parte di Jago, dev' esser sopra tutto un sapientissimo dicitore: e trovo a questo proposito un' osservazione utilissima nel libro di Thomas Gould sull' attore Junius Booth.

Nello studiare il modo onde il Booth interpetrava il personaggio di *Jago*, il Gould scrive:

« I suoi discorsi ad Otello erano terribili per la verosimiglianza, che vi prendeva la dissimulazione. Mentiva in modo da dare a ciò che diceva tal' impronta di verità, che, *fossimo noi stati al posto di Otello, sentivamo saremmo stati ingannati.* »[1]

È questa una massima necessità nella interpetrazione di Jago, e che richiede appunto un dicitore perfetto. Senza ch' egli sappia inspirarci fortemente una tale illusione di verità, tutta la tragedia viene a sminuire d' efficacia, poichè si credono scarse le prove contro Desdemona, e ci apparisce leggero Otello nel prestarvi fede:

[1] T. R. Gould, *The Tragedian* ec. New-York, 1868, pag. 89.

quindi ci viene a mancare il criterio supremo, con cui il personaggio, che dà nome alla tragedia vuol esser giudicato: lo teniamo per un geloso, che facilmente s' adombri, non per un uomo d' animo altissimo, un soldato convinto della reità della moglie, e che vendica l' oltraggio, per impulso d' onore, non di gelosia!... Poichè *Otello* non è un geloso, come non è un geloso *Lanciotto*, benchè uccida *Francesca*....

L' attore, che fa la parte di Jago, ha quindi un gran carico: tradurre, rendere a tutti evidente il più sottile concetto dello Shakespeare.

Chi è, dunque, Jago?

Studiamolo attentamente.

Jago ha ventott' anni: « sono, al mondo, egli dice, da quattro volte sette anni » (at. I, sc. 3): è veneziano, poichè chiama *Rodrigo* suo concittadino: è povero, ma avido di ricchezze; è ambizioso, appunto per questa sfrenata bramosia di benessere.

Lo Shakespeare, innanzi a tutto, ce lo ritrae nella passione, che lo sospinge a ogni scelleratezza: la cupidità del denaro, che gli fa pur desiderare ardentemente il salire in grado.

L' *Otello* comincia con un dialogo fra *Jago* e *Rodrigo*.

Rodrigo, innamorato di Desdemona, e che indarno l' ha chiesta al padre, si lamenta con Jago:

— Oh, non più ciancie! Mi sono avuto molto, molto per male che tu, Jago, *dopo aver disposto della mia borsa*, come cosa tua, abbi saputo di ciò.... —

E Jago lo interrompe, e gli spiega com' egli, benchè suo Alfiere, non sia amico del Moro, e non ne abbia agevolato il matrimonio.

Al secondo atto, Jago ha condotto da Venezia, in Cipro, per suoi fini, Rodrigo. « Ma, o signore, lasciatevi regolare da me: vi ho condotto via da Venezia, io » (at. II, sc. 1) — « Per far ciò, se questo povero bracco di Venezia, che io tengo a punto per la sua impazienza, stia saldo al fiuto, acchiapperò il nostro Michel Cassio »

Ha bisogno di denaro Jago, per apparire elegante, per sfogare le sue smanie altezzose, appagare i suoi gusti di sciallo; e prosegue nell'estorcer denari a Rodrigo e non gli ripugna il mezzo più volgare. Gli fa credere che, a forza di doni, Desdemona lo amerà:

« Io son ridotto al verde. La metà de' gioielli — dice il giovane veneziano — che mi avete detto d'aver portato a Desdemona avrebbero corrotto una vestale mi avete detto *che essa li ha accettati*.... ma non si viene a capo di nulla » (at. IV, sc. 2).

E, quando Jago ha messo alle prese, sulla fine della tragedia, Cassio e Rodrigo, dice a sè stesso:

« Ora che Rodrigo uccida Cassio, o Cassio lui, o che si uccidano l'un l'altro, io ci *guadagno* sempre; vivo Rodrigo, verrà a chiedermi l'ampia restituzione di tutto l'oro, de' gioielli, che gli ho estorti come regali a Desdemona.... se Cassio rimane, egli ha in sè una *quotidiana bellezza che rende me brutto*...» (at. V, sc. 1).

In questo periodo, vediamo due cose spiccatissime: l'amore del guadagno, la cupidigia, che sospinge Jago a tutte le sue azioni: la invidia, che questo scellerato ha della virtù, della *bellezza quotidiana* di Cassio. Egli odia Rodrigo per il suo oro, che lo fa a lui superiore, e Cassio per la virtù, al cui raggio gli si disvela la propria deformità morale....

Jago è, dunque, uno scellerato: a tal segno che la

mite Desdemona dice alla sposa di esso: « Non imparare da lui, Emilia, sebbene egli sia tuo marito » (at. II, sc. 1) e Desdemona non ne conosce la intima perversità e lo giudica soltanto dallo scetticismo di certe sue conversazioni: e lo chiama « un consigliere molto profano e libertino » (*ib.*).

Cassio compie il giudizio, osservando: « egli parla alla grossa, signora; in lui bisogna stimare più il *soldato* che l'*uomo colto.* »

Ecco la differenza tra Jago e Cassio: Cassio, e non per sentimento malevolo, ci dipinge Jago come soldato, senza raffinatezza di studii, e Jago spregia Cassio, parlando con Rodrigo, perchè *aritmetico*, sempre tra i libri, e senza pratica!

Questa facoltà di sognatore, che è in Cassio, lo renderà più agevolmente vittima degl' intricati e risoluti raggiri di Jago.

Otello, Cassio, Desdemona sono creature, quali ce le presenta lo Shakespeare, essenzialmente oneste, e Jago le ingannerà, sapendo appunto pigliare il più rigido aspetto dell' onestà.

Con un solo personaggio si scopre: con Rodrigo; ma esso è talmente infatuato nella sua passione per Desdemona, Jago gli ha fatto credere che toccherà il segno della sua passione, in guisa che costui non sa pensare ad altro, e ha bisogno anzi dell' aiuto illecito di un risoluto scellerato.

Cassio è un idealista: bello di aspetto, valoroso, di mente colta, parlatore attraente, ha tutte le doti, nelle quali una donna può vedere raffigurata la seduzione. Ecco perchè Jago dice: « Cassio è l' uomo, che ci vuole.... *Cassio's a proper man.* Egli è aitante della

persona e di belle maniere: uomo fatto per sviare le donne.... » (at. I, sc. 3).

Due cause, come ho detto in altro capitolo, muovono Jago a odiare il Moro: — il sospetto ch' egli sia stato l' amante della donna, da Jago sposata: — « non ne son certo, ma, nel dubbio, opererò, dice, come se fossi sicuro » (at. I, sc. 3): il risentimento perchè Cassio è stato promosso da Otello al grado che egli, Jago, agognava e credeva di meritare; grado di cui Otello lo avrebbe spogliato, almeno è siffatta la sua opinione, contro il diritto d' anzianità, e le gesta soldatesche, compiute a Rodi e in Cipro (at. I, sc. 1).

Tali ragioni d' odio Jago palesa a Rodrigo, che gli dice francamente: — se io odiassi il Moro non lo seguirei!

Ma ecco perchè Jago lo segue, egli lo segue per *far il proprio utile: — to serve my turn upon him:* « ci sono servitori, che *camuffati nelle forme e nel sembiante del dovere*, tengono il cuore desto a giovar sè stessi: e, *dando sol mostra di ossequio* a' loro padroni, procacciano per sè.... son gente che hanno un po' d' anima: e io mi professo uno di loro.... *Se fossi il Moro, non vorrei esser Jago.* Seguendo lui, seguo me stesso, non per amore e dovere, *fuor che in apparenza*, ed a' miei fini. »

Ed osservate ora, in poche e magistrali parole, spiegata tutta la profonda doppiezza di Jago, e rivelato all' attore che dovrà rappresentarlo, tutto il segreto della sua interpretazione:

« Se *mai* la mia azione visibile riveli l'atto e l'idea riposti nella mia anima, con una dimostrazione esteriore, non sarà lontano il giorno in cui porterò il mio cuore sulla mia manica, perchè serva di beccare alle cornacchie. *Io non sono quello che sono.* »

Ed ecco ove dovrebbe essere tutto lo studio dell'attore: nel darci piena, concentrata tutta questa potenza di simulazione. Jago deve *apparire*, non solo a Otello, ma allo spettatore, in buona fede; noi che l'udiamo, come scrive il Gould, parlando della interpetrazione del Booth, dobbiamo credere che, al posto di Otello, saremmo egualmente ingannati.

È tutta qui la forza, la potenza, di una simile interpetrazione.

E però io rido, quando vedo Jaghi, che si sbracciano, e stralunano gli occhi, e dimenano il dito e la testa, pronunziando certe parole, quasi volessero dire a tutti i personaggi della tragedia, a coloro stessi, che chiamano Jago, onesto: vedete, invece, che razza di scellerato sono io!

Ma qual dev'essere Jago ci è rivelato anche dal Giraldi Cinzio nella *Novella*, onde è tratto l'*Otello*, e che lo Shakespeare ha seguito, a passo, a passo: tanto che si potrebbe ben dire, come ho accennato, salvo per l'ultimo atto, che quella Novella è, non solo la trama della tragedia, ma la più ragguagliata tessitura di tutte le sue scene.

Ecco ciò che scrive il Giraldi, parlando dell'alfiere del Moro: di colui, che, nella tragedia, ha il nome di *Jago*.

E già che ci se ne offre il destro, diciamo, che come il nome di Otello è cavato da un'antica Novella, si crede italiana, tradotta da John Reynold, col titolo: *Vendetta di Dio contro l'adulterio*,[1] il nome di Jago e anche quello di Emilia, si riscontrano in un romanzo,

[1] *Plays of Shakespeare*, Basil, M.D.C.CC.II. Questa dichiarazione, firmata dallo Steevens è nel 23° volume dietro la pagina ov'è stampata la lista dei personaggi dell'*Otello*.

pubblicato sui primi del secolo XVII; e intitolato: *La prima e la seconda parte della Storia del famoso Evordanus, principe di Danimarca, con le strane avventure di — Jago, — principe di Sassonia.*

Il Giraldi, dunque, così ci parla del personaggio, che dà per compagno al Moro, e che doventa Jago nella tragedia.

« Aveva costui nella compagnia un alfiere *di bellissima presenza*, ma della più scellerata natura, che mai fosse uomo del mondo.... Quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva non di meno, coll' alte e superbe parole, e *colla sua presenza* di modo la viltà ch' egli chiudea nel cuore, che si scopriva nella sembianza un ETTORE, e un ACHILLE. »

Ecco in che modo il vecchio novelliere viene anch'egli ad insegnare a' nostri attori come il personaggio di Jago debba essere rappresentato: non deve aver l' aspetto di un guitto, e tale l' ebbe sin ora fra noi (e ricordo con sentimento di pietà gl' innumerevoli strazii, che se ne fecero!) ma di un soldato nobilissimo ed onesto: un Ettore e un Achille, come dice l' antico! In tal guisa soltanto le sue accuse, il suo racconto del sogno di Cassio, tutte le altre sue asserzioni, diventano gravi, acquistano credibilità.

Taluno ha detto, di recente, che lo Shakespeare ha designato Jago, nella lista de' personaggi, con questo titolo: — « uno scellerato » (*a villain*).

È questa una delle solite castronerie, che facilmente si radicano in Italia. Lo Shakespeare non era uomo da scrivere accanto a' suoi personaggi le loro qualità, come i pittori che scrivevano sotto a' loro quadri: questo è un cavallo, e questa è una casa: per il legittimo timore che

potessero essere scambiati il cavallo con un bosco, e la casa con un bastimento!

Lo Shakespeare sapea far intendere ben altrimenti le qualità de' suoi personaggi. La parola *villain* è stata aggiunta, in alcune edizioni, dai tipografi, da raffazzonatori: non è in alcuna delle edizioni principi.

E voglio pur rilevare un altro errore.

Si afferma che lo Shakespeare ha fatto dire a Jago: *io sono un critico!* — Ma com' è possibile che lo Shakespeare abbia scritto una tale sciocchezza? Far dire a un uomo che è un *critico* perchè è uno *scellerato*? Neppure l'autore drammatico più imbizzarrito, dopo che un critico gli avesse detto che una sua commedia fischiata per tutta l'Italia rivelava in lui un ingegno un po' inferiore a quello d' Eschilo, sarebbe capace di tanto! E pure, anche Francesco Hugo, l'autore di quelle belle traduzioni e illustrazioni dello Shakespeare, ove formicolano però tanti errori grossolani, scrive:

« *Jago lui-même en convient; il n'est qu'*UN CRITIQUE.... *il est incapable d'admiration et d'enthousiasme...* »

Ma, allora, se non è capace di ammirazione e d'entusiasmo, come può essere un *critico*? Che rapporto può avere l'esser *critico* con l'essere *scellerato*? Non si comprende.... Ed ecco, dicono alcuni, in tali congiunture, lo Shakespeare è oscuro, è pieno di strampalerie!

Invece, i nostri cervelli sono ben strampalati.

Mi perdoni il chiarissimo Francesco Hugo, ma pensa egli, sul serio, che lo Shakespeare potesse credere d'aggiungere qualche cosa al carattere perfido di Jago, dicendoci che « era incapace d'entusiasmo e d'ammirazione »? Ciò potrebbe essere, al più, un difetto in un uomo, che non ne avesse altri, che fosse in tutto il resto perfetto.

Lo Shakespeare ha voluto invece il contrario: ha voluto aggiungere in quel punto uno de' suoi tratti magistrali alla pittura del carattere di Jago.

Desdemona (at. III, sc. 1) gli domanda: — Che cosa tu scriveresti di me, se tu dovessi lodarmi? — E Jago: — O gentil signora, non mi mettete al cimento, poichè io non sono altro che un *censuratore*: — *for I am nothing, if not* CRITICAL. —

Dice *critical*, non *a critic*, che sarebbe il modo inglese per significare *un critico*: dice *critical*, perchè tale è la parola, che serve appunto a designare il concetto dello Shakespeare. E infatti, se voi cercate nel gran *Dizionario* dell' Webster, vi troverete, alla parola CRITICAL, questa definizione: — *inclinato a trovare difetti*, a giudicare il peggio.

Tale è il concetto ragionevole, che scaturisce eziandio dal contesto. Infatti Desdemona chiede a Jago quasi il suo elogio: che cosa scrivereste di me? Risparmiatemi, egli risponde, poichè io non saprei scoprire in voi se non difetti!

Questo lato, cioè l'assoluta e non correggibile disposizione a veder soltanto in tutto e in tutti il male, non ci rende viepiù compiuto il perverso carattere di Jago?

Ma fargli dire: « io non sono altro che un critico »; mi permetta il chiarissimo Francesco Hugo, sarebbe attribuire allo Shakespeare, in tal punto, una puerilità. L'essere un *critico* può impedire dall'ammirare; o la critica non è piuttosto tutta una ammirazione, o un' eccitazione all'ammirazione del bello e del vero, e che si spiega appunto nel dimostrarne e nel cercarne le ragioni? L'essere un *critico*, e un dottissimo critico, ha impedito a Francesco Hugo l'ammirare le bellezze dello Shake-

speare: lo ha disposto soltanto a scorgerne i difetti? Ciò sarebbe assurdo.

Critical qui non vuol dir critico, ma piuttosto criticone, criticastro, censore: e si noti che lo Shakespeare è sempre meraviglioso nella scelta delle parole.

Chi si accosta a lui, senza rispetto, chi vuol interpetrarlo alla brava, rischia di dire, e di fargli dire le più strane pazzie.

La proprietà dei vocaboli è appunto una delle cose più singolari che bisogna studiare con ogni riverenza in questo sublime Shakespeare, a volerlo bene intendere.

Ve ne darò un esempio.

Otello ha ucciso Desdemona, ed Emilia batte alla porta della camera, egli esclama:

« Ella vorrà parlare a mia moglie. Mia moglie! mia moglie? Qual moglie? Io non ho più moglie.... Ora tremenda! Mi pare che dovrebbe ora esservi una immensa ecclissi del sole e della luna, e il globo commosso dovrebbe spalancarsi a questa ALTERAZIONE! »

Alteration! egli dice: e vedete che grande bellezza! Otello non è un geloso, come io ho già cercato di provare e proverò, come ce l'hanno voluto rappresentare sin ad ora anche i critici più rinomati; Otello è un uomo assolutamente convinto della reità della moglie, e che fa giustizia contro l'adulterio. Per lui, quindi, per quest'uomo che ha compiuto un atto giusto, la uccisione di Desdemona, non è un assassinio, non è un delitto: è una semplice *alterazione* delle leggi di natura: Desdemona è passata dalla vita alla morte. Vedete come s'intendono i sentimenti dello Shakespeare e com'egli ce li spiega. E vedete già quanti argomenti io vi ho allegato in favore della mia tesi.

Voglio citare altri due esempii per mostrare quanto è necessario lo studio delle parole, e come esso importi assai più che oggi non si creda da una generazione di avventati.

In un certo punto (at. III, sc. 3) Jago dice a Otello, che gli chiede prove del tradimento di Cassio e di Desdemona. « Vorrete proprio vederli coi vostri occhi? Sarebbe tedioso e difficile il condurli a dare un tale spettacolo.... È impossibile... fossero pure primitivi come *caproni*, o caldi come *scimmie*, o lascivi come lupi in foia.... »

Ricordatevi — *caproni* e *scimmie* — ciò è stato detto nell'atto III, scena 3.

Nell'atto IV, scena 1, Otello viepiù persuaso della disonestà di Desdemona, per l'insistere di lei, con parole malaccorte a favore di Cassio, la percuote dinanzi agli inviati del Senato, e, dopo averla scacciata, e invitato a cena il suo congiunto Lodovico, dice tra sè. *Caproni e scimmie! (Goats and monkeys!)*

È una delle tante stranezze di cui si dà taccia allo Shakespeare; si crede una esclamazione selvaggia, o dissennata, per provare che Otello è barbaro, o fuori di cervello.

Invece, è una pellegrina bellezza. Otello si rammenta in quel punto di ciò che gli ha detto Jago: e, dopo aver veduto, o creduto vedere, Desdemona e Cassio esultanti, per la promozione di quest'ultimo, e lieti ch'egli fosse richiamato a Venezia, nella sua eccitazione pensa: — Sì, costoro sono impudichi, senza ritegno, come caproni e scimmie. *Goats and monkeys!* ...

Si è paragonato più volte, e di recente, Jago a Mefistofele, con molta timidezza. E pure, c'è spiegato

in Jago il carattere *satanico, infernale.* E l'ha voluto lo stesso Shakespeare: l'ultima parola e l'ultima ambizione di Jago, è appunto quella di farsi credere un diavolo.

Otello, scagliandosi contro Jagó, dice:

« Io guardo, a' suoi piedi (*per vedere* — commenta il Johnson — *secondo la comun tradizione, se fossero unghiati*), ma è una favola.... Se tu se' un demonio, non posso ucciderti. »

Lodovico. Levategli la spada!
Jago. Io sanguino, signore, ma *non mi uccideste!*

Quasi volesse dire: sono dunque il diavolo!

E la tragedia, cominciata da Rodrigo, finisce con le parole di Lodovico, che prescrive a Graziano di torturare Jago: *questo infernale scellerato:* — *This hellish villain!*

VI.

E ora entriamo a buono nella grande questione della gelosia, che abbiamo più volte accennata negli altri capitoli.

Io non credo che *Otello* sia un geloso, e ne ho già riferite varie prove.

La gelosia è un *timore*, e vediamo che Otello vuole in tutto la *certezza.* Egli non opera, se non quando è *convinto:* e, a farlo apparire convinto, lo Shakespeare ha spiegata la potenza del suo genio.

Però il Gould, secondo abbiamo già rilevato, parlando della interpretazione, che dee avere il personaggio di Jago, osservava profondamente che il vecchio attore

Booth lo interpetrava in guisa da recar gli spettatori a dire: — anche noi, al posto di Otello, saremmo rimasti ingannati!

Ma, se ciò bisogna ben dire per la interpetrazione dell'attore, è assai più giusto, come vedremo, il ripeterlo per l'autore, dopo aver esaminata con ogni cura la tragedia shakespeariana.

Io ho già confutata, e credo senza che le mie ragioni possano essere ribattute, l'opinione invalsa presso alcuni critici, autorevolissimi, l'ultimo de' quali è Francesco Hugo, che Otello non debba essere un nero, ma un semplice orientale di colore appena scuro.

E il Giraldi nella Novella, e lo Shakespeare ne' varii punti, che ho citato, dicono chiaro che qui si tratta di un negro della miglior razza: di una razza, tuttora viva per i suoi ricordi di valore, per le sue poetiche e languide passioni, nelle storie e nelle leggende.

Che Otello era nero lo proverò con altri argomenti, oltre i molti da me allegati.

Brabanzio, all'udir che Desdemona è fuggita, esclama: — « Col Moro tu dici? Oh, essa m'inganna, in modo *inconcepibile* » — e che intendesse per *inconcepibile* lo spiega, poche scene appresso, allorchè co' suoi uomini armati, si presenta a Otello, dicendo che Desdemona ha « *incorso lo scherno generale* (*a general mock*) con la sua scelta: fuggendo al *seno filigginoso* di UNA COSA (*a thing*) come sei tu (parla a Otello) fatta per INCUTER PAURA, non per piacere. »

E, dinanzi al Senato, Brabanzio, accusando Otello di aver ammaliato con stregonerie la giovane, ripete: « poichè la natura, se non fosse manchevole, CIECA, o storpiata di senso, non potrebbe cadere, senza malia,

in colpa si *assurda!* » Otello stesso (at. III, sc. 3) dice: « Essa AVEVA OCCHI e pure mi scelse! »

E, rispondendo alla prima parte del discorso d' Otello al Senato, Brabanzio dice di nuovo, alludendo a sua figlia: « Non può ammettersi che la perfezione potesse così errare contro *tutte le regole* di natura... »

Dopo ciò, e dopo gli altri argomenti, che ho recati in mezzo nel primo capitolo non dà stupore il pensare che uomini dotti come i critici francesi, de' quali nomino soltanto Francesco Hugo, e inglesi, de' quali ho già citato il Clarke, abbiano potuto sostenere che Otello non debba esser nero? E con quali argomenti! Con argomenti filologici e storici, de' quali credo aver dimostrato tutto il valore.

E ho trovato eziandio una nota preziosa di un vecchio commentatore.

Lo Steevens commentando quelle parole di Brabanzio agli ufficiali, che lo accompagnano: « se tali azioni possono andare impunite, *schiavi* e *pagani* doventeranno i nostri uomini di Stato » osserva, confutando un' opinione del Warburton:

« Il significato delle espressioni di Brabanzio mi pare sia stato frainteso... Egli allude alla comune condizione di tutti i negri, che vengono dal loro paese *schiavi* e *pagani* e adopera tali parole, in dispregio di Otello e del suo *colore*. — Se questo Moro vada ora impunito, ciò sarà di tale incoraggiamento a' suoi *neri* compatriotti, che possiamo aspettarci veder tutti i primi uffici del nostro Stato occupati da *pagani* e da *schiavi* dell' Affrica. » [1]

[1] *The Plays of William Shakespeare*, Basil., Tourneisen, vol. XXIII, pag. 38.

E l'opinione dello Steevens, come abbiamo già detto altrove, è per noi di molto peso.

Altre prove, e di grandissimo momento, alleghe-remo sulla fine del nostro lavoro.

Non si creda frivola la questione: se Otello è, o no, un negro: tale questione di razza è la più importante alla mirabile verosimiglianza della tragedia.

Chi sostiene, come Francesco Hugo, che Otello abbia appartenuto a quella razza moresca, che ebbe tanti filosofi, tanti poeti, che dominò tanto in Europa, e che vi era sempre in grandissimo numero, e ricca e potente, nel secolo XVI, secolo in cui, secondo il Reed, si svolge la tragedia dello Shakespeare, sostiene una cosa a dirittura gratuita. Come, ripeteremo, Otello non vi farebbe alcuna allusione: egli che narra, con tanti particolari, delle sue avventure, della sua vita: una vita, trascorsa fra « vaste caverne e sterili deserti, fra precipizii, roccie, montagne, che toccano il cielo col capo, fra cannibali, e uomini, che hanno il capo più basso delle spalle?... »

Ciò, e tutto quello che Otello dice poi di sè, circa la ruvidezza della sua indole, la sua mente ignara, ci dà l'idea di un affricano nero, o piuttosto di uno di quegli arabi acutissimi, fini, intelligenti, che ebbero ogni squisitezza di civiltà?

Otello dev'esser buono, leale, come lo chiamano tutti i personaggi della tragedia: deve essere un guerriero invitto, ma, poichè fin da' sette anni, ha passato la vita tra le armi, e non sa, dice egli stesso, che parlare di mischie e di battaglie e poco dei fatti del mondo (at. I, sc. 3), la sua mente deve esser piuttosto rude, senza prontezza di percezione. Egli stesso ci dice: non

trovo la mia naturale e pronta alacrità, se non nell'*azione* (at. III): non è dunque uomo di pensiero, di sottigliezze, di acuto esame: l'abitudine, questo tiranno — sono sue parole — mi ha fatto del letto di guerra, letto di pietra e d'acciaio, un letto di piume: e non è in tal guisa, che egli potea aver acuita la sua percezione, sviluppata la sua intelligenza.

Egli parla il linguaggio immaginoso della sua razza, e che non gli deriva da coltura: è uomo, che ha una suprema regola, come eroe esemplare: l'onore: non ha avuto tempo di raffinarsi: è generosissimo, ma darà in impeti da belva, ove gli sembri che la giustizia, sua norma suprema, sia conculcata: la sua intelligenza, naturalmente aperta, ma non coltivata, la sua illimitata bontà, la sua ingenuità, che essa pur non ha limiti: *il Moro ha indole franca, aperta*, crede onesti gli uomini, *pur che ne abbiano il sembiante* (at. II, sc. 3), — tutto è stupendamente preparato dallo Shakespeare, tutto rende verosimile che il Moro, debba, per gli stessi suoi difetti e le stesse sue virtù, cader vittima de' raggiri di Jago!

Infatti, mentre il Moro ci dice di sè: « poco conosco di questo gran mondo: » di Jago che cosa pensa?

« Quest'uomo è di suprema onestà e sa per esperienza tutti i ragguagli delle azioni umane. »

Ecco perchè questo *inesperto*, poichè tale egli ci si raffigura, e tale è Otello, si affida e si confida tutto al suo commilitone di guerra, all'uomo ch'egli crede onesto ed espertissimo.

Data questa ottusità di percezioni, questa inesperienza verso i raggiri del mondo in Otello, data la sua razza, la credulità e la impetuosità del barbaro, appena polita, o meglio rintuzzata dal suo contatto con gente

civile, la grande commovibilità per l'onore, coltivata sempre nelle gare guerresche, avremo le più facili spiegazioni della verosimiglianza onde Otello arriva non ad esser geloso, ma convinto che Desdemona lo ha tradito e ch'egli dev'essere vindice, per giustizia, dell'offeso suo onore!

Come ho detto, la gelosia è il *timore*, e Otello cerca sempre la *certezza*. « Credo mia moglie onesta e credo non sia. *Voglio* aver qualche *prova*.... Oh, potessi esser *certo!* » (at. III, sc. 3).

Ma non basta: lo Shakespeare ha voluto questo marito in tutte le prove: ha voluto fornirgli, a sommo studio, dato il suo carattere, la sua razza, il suo stato intellettuale, tutti i motivi, perchè dovesse esser *convinto* dell'adulterio.

Chi è Otello? Non solo egli è brutto, perchè nero e con fattezze grossolane, con le labbra tumide (*Rodrigo*, at. I, sc. 2): ma egli è già innanzi negli anni (at. III, sc. 3): non ha più l'ardore dell'età prima: i giovani affetti sono in lui defunti (*young affects in me defunct*, at. I), Jago stesso (at. II, sc. 1) dice che, tra Desdemona e Otello, non c'è « simpatia di anni, di maniere, di fattezze. »

Otello è, sin dalle prime, un marito persuaso della inferiorità sua, rispetto alla moglie. Sa che Desdemona lo ha amato per le sue sventure, per il suo valore, non per le sue attrattive. Egli seppe che non poteva conquistarla in altra guisa: non gli fu ignoto, sin dal cominciare dei loro incontri, quanta efficacia avrebbe avuto su lei il racconto ch'egli le facesse della propria vita..., « Scelsi un'ora propizia: e trovai *buon modo* per *farmi* da lei *pregare* di gran cuore che le raccontassi tutta la mia vita

randagia.... » Il loro amore non fu sensuale: — « essa mi amò per i pericoli da me corsi: ed io l'amai per la pietà, che ne ebbe » (at. I, sc. 3): e alcune pagine più oltre, Desdemona, chiedendo le sia concesso di partire con Otello: « a' suoi onori — dice — e alle parti di valore, che sono in lui sacrai la mia anima e le mie fortune.... »

Ma vediamo, in contrapposto a Otello, chi è Cassio, e se tutto non rende verosimile la catastrofe, a cui i varii personaggi, ne' loro caratteri, ci debbono preparare.

« Fra qualche tempo — dice Jago, accingendosi all'opera orrenda (at. II, sc. 1) — io zufolerò all'orecchio di Otello che costui è troppo familiare con Desdemona: *egli ha persona e maniere da destar sospetti.* »

Vedete come tutto prepara! Lo Shakespeare non dimenticherà mai un momento questo personaggio di Cassio: lo farà sempre con le donne espansivo, esagerato nel lodarle, e ci farà ripetere da tutti gli altri suoi personaggi ch' egli è bello, seducentissimo: tale che donne non possano guardarlo, senza pericolo, e lieto di facili avventure.

« Sì, — dice Cassio a' suoi amici di Cipro — Otello ha conquistato una donzella, che agguaglia qualsiasi descrizione e sorpassa la fama: tale, che vince tutti gli epiteti di penne smaglianti e nelle qualità ond' è formata annichila l'immaginazione. »

E più sotto:

« Le stesse tempeste.... come avessero senso della bellezza, hanno dimenticato la loro potenza distruttrice, lasciando passar salva la divina Desdemona. »

Ed ecco uno di quei soliti tratti magistrali dello Shakespeare, di que' brevi lampi, che servono a illuminare tutto un carattere.

Cassio, vista, accanto a Desdemona, Emilia, la moglie di Jago, le si accosta:

— Benvenuta, signora!... Che la vostra pazienza non s'irriti, buon Jago, per *la libertà de' miei modi:* è la mia educazione che mi porta a queste ESPANSIVE DIMOSTRAZIONI di cortesia. (*E la bacia*). — Anche la parentesi, si noti, è dello Shakespeare!

Ecco l'uomo che, eccitato da Jago, dovea a poco a poco cader nella rete: e le sue ostentazioni di familiarità, su cui Jago contava, dovevano giovare, eziandio, a irretire il Moro. — « Un furbo svelto — dice Jago di Cassio — che ha l'accortezza di *ostentar le forme* d'una civile, umana *affabilità*, affine di meglio sodisfare la concupiscenza e le più riposte libertine affezioni.... È bello, è giovane e ha tutti i pregi, che sognano la follia e le verdi immaginazioni.... »

Ci potrebbe esser meglio dipinto personaggio più atto a diventare il rivale di Otello, specialmente dopo l'accurato ritratto che Brabanzio e gli altri personaggi ci hanno dato di quest'ultimo?

Vediamo ora come c'è descritta Desdemona: come si accumuli la verosimiglianza che deve render *convinto*, non geloso il Moro.

« Confessatevi — dice Jago a Cassio, dopo ch'egli è caduto in disgrazia — a *lei. Importunatela* perchè ella vi aiuti a ricuperare il grado: ella è sì *risoluta*, così propensa, così perfetta che, CREDE DELITTO NELLA SUA BONTÀ IL NON *far più di quello* DI CUI È RICHIESTA. »

Ecco che abbiamo in Desdemona un altro estremo, come in Cassio: questi due *estremi*, ben sfruttati, basteranno a fuorviare il Moro, che non è perspicace, nè scrutatore di caratteri.

Non basta: Jago, parlando fra sè, dice poco dopo: « È facilissimo indurre la *compiacente* Desdemona a riscaldarsi per una onesta intercessione. ESSA HA L' ESPANSIVA BONTÀ DEGLI ELEMENTI GENEROSI.... PIÙ ESSA CERCHERÀ DI FAR BENE A CASSIO, PIÙ DISFARÀ IL SUO CREDITO COL MORO. Così io muterò la sue virtù in pania, e della sua bontà farò la rete che deve stringerli tutti » (at. II, sc. 3).

E Desdemona, parlando a Cassio (at. III, sc. 3), gli dice:

« Sta' sicuro, se io fo un voto di amicizia, l' attengo sino *all' ultimo articolo:* il mio signore non avrà riposo.... *stancherò la sua pazienza:* il suo letto parrà una scuola.... mischierò a tutto quello che fa la intercessione per Cassio: sta' allegro, Cassio, la tua avvocata *morrà* (e non credeva dire sì bene!) piuttosto che abbandonar la tua causa. »

Lo Shakespeare poi, al solito, sceglie meravigliosamente le parole, adatte alla situazione e a muovere Otello. Così, mentre Otello ha già, nel quarto atto, ottenuto la sua convinzione, Desdemona, si fa udire da lui dir a Lodovico che si adoprerà, affinchè cessino i dissidii tra Cassio e il suo marito, « per *l' amore* — ella si esprime — *che porto a Cassio!* »

E Jago, che, per mezzo della moglie, e perchè conosce Desdemona, sa già come andranno le cose, fin dall' atto terzo (sc. 3), proprio nel culmine dell' azione, ha già detto al Moro:

« Osservate, se la vostra signora insiste nella sua intercessione con forte, veemente *importunità* » e notate, poichè lo Shakespeare non si dimentica un istante, che Jago ha eccitato Cassio ad importunare Desdemona:

(*Importunatela* ec.) — affinchè tutto mettesse in opera col marito.

Ora studiamo direttamente la questione della gelosia: ora che abbiamo esposto in parte i mezzi, di cui lo Shakespeare si serve a render convinto il suo personaggio.

Vediamo, se Otello può essere un geloso: e se lo Shakespeare poteva intendere di rappresentarcelo tale.

No, abbiamo già detto, e ciò perchè lo Shakespeare ci ha già ritratto il geloso e ha consacrato tutto un suo lavoro alla gelosia: il dramma *Cymbeline* tolto dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio (Nov. IX, Seconda Giornata).

Invece l' *Otello* è tolto come abbiamo detto dagli *Ecatommiti* del Giraldi e da quel punto degli *Ecatommiti*, ove non si parla di gelosia, ma di *adulterio:* e nel Sommario della Novella il Giraldi scrive del suo Moro: « *cerca che l' alfieri uccida colui, ch' egli CREDEA l' adultero.* » — Credea: — non « sospettava »: e le parole hanno grande importanza negli antichi, poichè essi furono scrupolosissimi nel serbare la proprietà.

E di *adulterio* si parla più volte nel prologo della Novella e non v' è neppur ombra di gelosia!

Ma lo Shakespeare ci ha dato egli stesso, e nell' *Otello*, la definizione della gelosia, perchè non si potesse fraintendere.

« Oh, signore, — dice Jago, con la sua arte infernale, sciorinate le prime accuse — guardatevi dalla gelosia.... Oh, che minuti di dannazione passa colui, *che accarezza* e *dubita, sospetta* e *pur ama fortemente!* »

E la definizione della gelosia è meravigliosa. Il ritratto del geloso è, al solito, scolpito.

Che accarezza e che *dubita:* tale è il geloso. E, invece, Otello, non vuol dubbii: « entrare in dubbio vorrebbe dire per me essere risoluto (at. III, sc. 3): voglio *vedere* prima di *dubitare* (sc. 3 e 4). — È questo un gelòso?

Che sospetta, e pure fortemente *ama:* — tale è il geloso per lo Shakespeare! Invece Otello dice: — e dopo la *prova*, non più in me, nè AMORE, nè GELOSIA (at. III, sc. 3): e, quando è convinto di aver avuto la prova: « Vedi, Jago, come TUTTO il mio appassionato AMORE esalo al cielo. *È andato!* » E abbiamo poi tutti gli altri pensieri: il cuore, che gli è diventato di pietra, in modo che battendovi sopra la mano, si ferisce: e, nel punto dell'uccisione: tu mi fai chiamare assassinio ciò che io pensava *un sacrifizio:* e « o balsamico respiro, che quasi persuadi la GIUSTIZIA a spezzar la sua spada: » e prima, nell'atto quarto, allorchè pensa ad avvelenare Desdemona, e Jago gli suggerisce di strangolarla piuttosto nel letto da lei contaminato, Otello esclama:

— Bene, bene: la GIUSTIZIA di ciò mi va: molto bene!

Ma, a proposito di gelosia, qual confutazione, a coloro che sostengono Otello esser geloso, può trovarsi più bella di quella, che lo Shakespeare ha posto sulle labbra dello stesso Otello?

« Perchè, perchè questo? Pensi tu che io voglia *menar vita di geloso*, seguire i cambiamenti della luna con nuovi sospetti. *No, entrar una volta in dubbio, è per me essere risoluto!* » Come si rileva, ciò è appunto il contrario del carattere del geloso, che vive in continua perplessità ed ambagi.

E Otello prosegue, e si notino bene le sue parole:

« Scambiami per un caprone, quando *occuperò*

l'animo mio di SOSPETTI ESAGERATI E VUOTI, che implica la tua congettura. »

Si può riscontrare una più esplicita condanna della gelosia?

E pure è più esplicita nelle parole, che Otello seguita a rivolgere a Jago, e nelle quali afferma il suo carattere leale, la piena *fiducia* che egli ha di Desdemona.

Brabanzio (at. I, sc. 3) dice a Otello: « Veglia su lei, o Moro, *se hai occhi per vedere:* ingannò il padre e *può ingannar te.* »

Otello gli risponde apertamente, dall'imo del cuore: « La mia vita per la *sua fede!* » Un geloso, invece, si sarebbe turbato.

E così fanno pur troppo, in quella scena, con volgarissimo errore alcuni de' nostri recitanti.

Quando nell'animo di Otello sono entrate le prime convinzioni della reità di Desdemona, Jago (at. III) gli dice: « Essa ingannò suo padre, sposandovi: e quando pareva tremare e aver paura di vedervi, vi amava più! »

— *E così fece!* — risponde Otello: e la concisa affermazione è questa volta stupenda, nella nuova situazione, sorta dallo avvilupparsi della tragedia.

Il carattere di Otello è tutt'altro che di geloso: lo Shakespeare fa, anzi, dire da lui palesemente, enumerare con minutezza le cose, che tengono in apprensione i gelosi, e che egli vede volentieri in Desdemona.

« Non è *farmi geloso;* il dirmi che mia moglie è bella, ama la tavola, la compagnia, parla libera, canta, suona e balla bene. *Dove è virtù queste cose son virtuose.* Nè *da' miei piccoli meriti,* traggo il più piccolo *timore* o DUBBIO (ecco di nuovo una confutazione della gelosia?) che ella si ribelli: *aveva occhi e mi scelse.* »

E sfido a esser più chiari:

« No, Jago; voglio vedere *prima* di dubitare; dopo il dubbio la *prova*.... » e alcune pagine più oltre: « dammi la *prova oculare*. » — « fammi *veder* la cosa, o almeno *provala* in modo che nella prova non vi sia cinghia o appiccagnolo a cui attaccare *un dubbio*... » — « *voglio* aver *qualche prova!* »

All'atto III, scena 3, Jago ha già messo in opera molti de' suoi argomenti per insinuare che Desdemona è rea, ma Otello risponde « non lo credo! » *I'll not believe it.* Ecco il geloso.

Per aver un sol dubbio, quante prove gli bisognano, secondo ch' egli ci dice!

Notate, invece, come definisce lo Shakespeare il geloso:

« I gelosi non cercan la causa; non sono *mai* gelosi per la *causa: ma sono gelosi perchè sono gelosi;* è un mostro che cresce su sè stesso, nato di sè stesso. » (*Emilia*, at. IV, sc. 4).

Non cercan la *causa!*... dice Emilia: ed ecco un'altra prova che tutto si lega in questa tragedia, e vi è un vincolo nelle cose che appaiano minime. Otello, nell'atto di uccider Desdemona, a chiarici che non è geloso, non solo cerca la causa, ma dice che, per essa appunto, uccide Desdemona, *It is the cause! it is the cause!*

E a questo punto mi tocca riferire una bella nota del Johnson, uno de' più vecchi commentatori. Essa è tanto espediente al nostro proposito!

« *È la causa, è la causa, o anima mia!* — La bruschezza di questo monologo lo rende oscuro. Il pensiero, io credo, è questo: io sono sospinto dall' ONORE, dice

Otello a sè stesso. Qual'è la ragione, dunque del mio turbamento? È la mancanza di risoluzione A FAR GIUSTIZIA? È il timore di versare il sangue? No, non è l'*azione*, che mi fa rabbrividire, ma è *la causa*, *la causa*, anima mia. Lasciate che io ve la celi, o caste stelle. »

Poteva io desiderare più forte conferma alla mia tesi di quella che si trova in questa nota del vecchio commentatore inglese, il quale non pensava davvero a sostenere una tesi peculiare, ma commentava quel verso filologicamente?

E anche lo Steevens annota a questo punto:

« Otello, pieno d'orrore dinanzi alla crudele azione, che sta per commettere, sembra in tale istante cercare la sua giustificazione, ricordando a sè stesso la *causa*, cioè la *grandezza della provocazione*, che ha ricevuta. »

Queste parole indicano come lo Steevens eziandio pensasse che Otello dovesse essere profondamente e irremissibilmente *convinto*, ammettendo *la grandezza della provocazione*.

VII.

Torniamo alla definizione, che lo stesso Shakespeare ci dà per bocca d'*Emilia* sulla gelosia.

« I gelosi non sono *mai* gelosi per una causa, *ma sono gelosi perchè sono gelosi* » (at. III, sc. 4).

A tale regola si è lo Shakespeare attenuto per ritrarci il tipo del geloso, che si trova già nel suo Teatro, come abbiamo detto, e nel dramma *Cymbeline*.

Il personaggio di *Otello*, si ponderi bene, è tutt'altra cosa: se lo Shakespeare avesse voluto raffigurarci

in esso quel medesimo tipo, lo avrebbe fatto geloso di un niente.... Invece qui accade tutto il contrario: le prove non sembrano allo Shakespeare mai sufficienti; egli le accumula, le discute, le pone a riscontro con la massima industria: nessun magistrato potrebbe esser più sottile, più scrupoloso, più attento di lui nel pesarle, nel raffrontarle, e inferirne le conseguenze.

Dal principio del terz' atto in poi è tutta un' industria, una continua tensione nel disporre gradualmente, unire, e coordinar queste prove, che debbono far nascere in Otello la più forte e radicata *convinzione* del suo disonore.

Dico dal principio del terzo atto, poichè ho già notato che lo Shakespeare fa assistere lo spettatore al sorgere, e svilupparsi della maligna idea nella mente di Jago: « ecco l'idea.... è *generata* » (at. I, sc. 3) « l'idea è qui, ma *fin ad ora confusa;* il vero aspetto della furfanteria non si vede, se non *messa in opera* » (at. II, sc. 1). « Fra questa brigata d'ubriachi debbo spinger il nostro Cassio a far qualche azione, che offenda l'isola: ma eccoli: se l'effetto risponde al mio sogno, la mia barca veleggerà a seconda col vento e la corrente » (at. II, sc. 3) « *questo è il modo;* non bisogna impigrirsi, sciupar il tempo » (at. II, fine).

Lo Shakespeare porge anche in ciò un grande insegnamento a coloro che scrivono per il Teatro. Nulla si fa lungi dagli occhi degli spettatori in questo terribile dramma: nulla si compie lontano da loro, dietro le scene, secondo il facil vezzo, oggi entrato in voga: lo spettatore assiste ai ragguagli che posson sembrare più lievi: e che sono disposti col più sapiente magistero: vede gli avvenimenti svolgersi dinanzi a sè, e non que-

sto solo, ma vede, per così dire, e sente svolgersi dinanzi la parte psicologica del dramma: il modo onde nascono, si formano, si attuano le idee de' principali personaggi.

Ecco perchè il personaggio di Jago, ad esempio, desta una sì potente commozione. Il precetto: parla, perchè io ti conosca! è effettuato dallo Shakespeare in questo personaggio nel modo più singolare.

Lo spettatore non è attratto, se non da personaggi, che egli ben conosce, l'attenzione al Teatro nasce non dall'enunciato di questo o quel fatto, dal compimento di questa o quella catastrofe, ma dai particolari che preparano e spiegano perchè, dati certi caratteri, in certe situazioni, si debba arrivare a una certa mèta.

L'*Otello* è un esempio stupendo di questa scienza dei ragguagli, posti sotto gli occhi dello spettatore, in modo magistralissimo, secondo le regole e gli effetti della così detta ottica teatrale.

Studiamo, dunque, come ho rilevato poc'anzi, il modo onde sono attentamente accumulate dallo Shakespeare le prove che debbono mettere in Otello la più radicata convinzione del suo disonore.

Vediamo proprio, ripeto, lo Shakespeare porre in ciò tutta la cura di un magistrato, di un avvocato. Tutta quell'arte, che dovea poi spiegarsi nel dramma, o nel romanzo giudiziario, per mettere assieme segni, da cui si ricavi l'innocenza di un reo, o l'assoluta reità di un innocente, non fu mai adoperata con più sfoggio di poesia, con più fino acume.

Prima di tutto, quest'arte lo Shakespeare l'ha spiegata nella descrizione minutissima, da noi già esaminata, de' personaggi che ha messo in contrasto: personaggi, che

dato il loro carattere, e la condizione in cui si trovano l'uno rispetto all'altro, tutto rendono maestrevolmente verosimile, e fanno parer quasi inevitabile ciò che deve accadere.

Poi l'arte si spiega nel modo con cui parla Jago: Jago, che è sempre presente a sè, freddo, ragionatore, in perfetto equilibrio, mentre negli altri sovrabbonda la virtù, la lealtà, la fiducia, l'amore. Il parlare di Jago è modello di eloquenza subrettizia. — Uno scellerato, e uno scellerato di suprema intelligenza, si svelenisce contro due eroi, una giovanetta ignara, uscita ieri dalla casa del padre, contro gente, che il crede onestissimo.

Tutta la parte di Jago è meravigliosa, per la stessa collocazione delle parole, per l'astuzia del dire e non dire, del gettare un'accusa tremenda, avendo sembiante di pigliare una difesa: Jago, questo Tartufo-soldato, parla con un artificio sì alto, sì penetrante, che supera, nel magistero della doppiezza, nella scaltrezza d'ingenuità, lo stesso *Tartufo* del Molière. È veramente, si consideri pure con ogni riserbo, l'archetipo dello scellerato.

Un critico inglese, O' Connell, in un libro pubblicato a Edimburgo nel 1859 [1] reca una sua pellegrina scoperta: sostiene che lo Shakespeare ha messo ne' suoi lavori drammatici una compiuta etnologia: non pure ha dipinto gli individui, ma intere razze. Secondo il suo sistema « Jago nell' *Otello* rappresenta il carattere *della razza italiana!* » Ringraziamo il critico; il critico acerbo, il quale ha dimenticato come nell' *Otello* tutti i personaggi sieno italiani, anche Desdemona, anche il no-

[1] *Nuova Esegesi di G. Shakespeare.*

bilissimo e valorosissimo Cassio, che è un pretto fiorentino, e, quindi, non potea Jago solo rappresentare *il carattere della razza italiana*. E non parliamo poi della *Giulietta e Romeo*, del *Mercante di Venezia*, del *Tutto è bene ciò che finisce bene*, ove la razza italiana è descritta coi colori della più squisita poesia, delle Tragedie Romane dello Shakespeare.

Nessun paese fu dallo Shakespeare descritto con tanta inspirazione d'amore con quanta egli descrive l'Italia, poichè egli fu asprissimo contro la stessa sua patria, ove, proprio nell'*Amleto*, dice che tutti gli abitanti sono pazzi. Si vuole anzi da alcuni critici che egli avesse viaggiato in Italia. Carlo Elz conchiude una sua dissertazione, misuratissima, con l'affermare che questo viaggio è certo.

Io proverò in un altro lavoro l'influenza che gl'italiani hanno avuto sul Teatro inglese, e specialmente, su quello dello Shakespeare, come vado raccogliendo le prove più minute circa la grande influenza che gli autori e gli attori italiani ebbero dal secolo XVI sul Teatro francese.

L'Italia del Rinascimento, allorchè lo Shakespeare entrò nella sua carriera teatrale era, insieme con la letteratura classica, di cui fu la erede più diretta, la grande scuola dell'arte e del gusto, e, infatti, si vede che lo Shakespeare cominciò con l'imitazione dei novellieri e dei poeti italiani, e con l'imitazione dell'antichità. La sua *Commedia degli Errori*, non tocco d'altri suoi lavori più noti, è una commedia tutta italiana per la fattura, pei *concetti*, e antitesi, di cui gl'italiani avean dato l'esempio e la parola alle letterature. Le stesse commedie italiane si traducevano allora in inglese: nel 1566 il

poeta Gascoigne ava tradotto *I Supposiii* dell'Ariosto e da quella commedia lo Shakespeare cavava in parte la favola della sua: *Taming of the Shrew!*

Lo Shakespeare non si è mai potuto tenere dallo sfoggiare erudizione italiana: e uno de' suoi massimi difetti è la dovizia di quei giuochi di parole, di que' *concetti* più o meno ingegnosi, che già vivi nel Petrarca e ne' suoi imitatori, furono poi spinti all' estremo, fra noi.

È pur certo che molti fra i camerati di teatro dello Shakespeare visitarono l'Italia, e ne furono entusiasti: e come si può pretendere che lo Shakespeare volesse raffigurare in Jago la razza italiana? Mentre egli avea scritto dell' Italia, ciò che forse il critico O'Collen ignora « impero del sole, padrona del mondo, culla delle lettere. »

Ma torniamo al sistema onde lo Shakespeare architetta le prove che debbono servire a indurre in Otello la più incrollabile convinzione.

Vi ricordate, ad esempio, il racconto che fa Jago a Otello del sogno di Cassio? E poi subito, Jago: « questo può aiutare a rafforzare le altre prove che, *provavano debolmente* » (at. III, sc. 3): e di lì a pòco, a proposito del fazzoletto: « se sia questo, o altro, che fu di lei, parlerà contro di essa, *insieme con le altre prove.* »

Sin dalle prime, Jago parla in modo da convincere Otello ch' egli non dice, se non la metà di quello che potrebbe dire: — « questa onesta creatura, senza dubbio, vede e sa più, MOLTO PIÙ, di ciò che egli spiega. » In tal guisa, poichè lo Shakespeare nulla trascura, egli ci fa capire che il Moro è preparato alle *graduali* rivelazioni di Jago, le quali appunto, perchè graduali, avranno per lui aspetto inoppugnabile di verità. E la ragione è

per noi questa: che le parole di Jago non sembreranno accuse contro Desdemona, ma verità, da esso gelosamente contenute nel petto, e strappategli dalla pietà, dall' amicizia, che gl' inspira il Moro, da *sentimento d' onestà:* sentimento, non bisogna mai perder ciò di veduta, che il Moro crede predominante in Jago.

Non bisogna dire, è puerile, anzi, il dire: Jago inganna Otello perchè questi è un geloso! No, lo Shakespeare non è uomo da potersi prendere con sì facili obiezioni: egli, nella sua tragedia, si affermerebbe, aver già ribattuto simili obiezioni, curando a tale scopo ogni ragguaglio: infatti, vedete, Jago non inganna soltanto Otello, ma inganna *tutti:* il che appunto prova che la sua potenza di dissimulazione è *irresistibile*, che, per questo, Otello, convinto di ciò che dice Jago, vi cede: mentre, se si trattasse di un semplice geloso, a che lo Shakespeare si sarebbe dato tante brighe?

A far nascere la gelosia bastava un pretesto: qui lo Shakespeare, invece, non è mai pago di aumentar le cagioni, di ordinarle appunto in modo, che acquistino il maggior peso, lumeggiarle in guisa che abbiano il più spiccato rilievo.

Jago dunque non inganna soltanto Otello, ma inganna Rodrigo, a cui mangia il denaro, dà ad intendere le più tristi cose, e pur egli lo crede suo amico: inganna Desdemona, che il tiene per uomo lealissimo, e si confida a lui de' crucci, che ad essa derivano dalla irritazione del marito: Jago inganna la stessa sua moglie Emilia: Emilia dice a Desdemona, parlando della disgrazia, in cui è caduto Cassio, dopo la scena dell' ubriachezza: — « Vi assicuro che mio marito n' è *accorato, come se fosse accaduto a lui* » (at. III, sc. 3). Cassio

dice che, neppure nel suo paese, ha trovato una persona che più lo amasse di Jago! Lasciato solo, da Jago, egli ripete fra sè: « Non conobbi mai un fiorentino più gentile e più onesto! » — Che più? — Lo Shakespeare ha dato perfino a questo personaggio la facoltà d'impallidire a sua posta. Nella scena, in cui Otello arriva dopo che Cassio ha ferito Montano, egli esclama: « Onesto Jago, tu che apparisci SMORTO per il dispiacere, parla ... » (at. I, sc. 1). Tutto sa *apparire:* tutto sa dissimulare quest'uomo terribile, di cui Otello dovrà rimaner vittima, e che già ci ha detto di sè che segue il Moro « non per amore e dovere, ma *pigliandone il sembiante,* per suoi fini particolari » e — « io non sono quello che sono! »

Vediamo poi qual uomo fosse Otello: qual forza morale egli avesse: se potea esser capace di una bassa passione, di un impeto selvaggio, irragionevole, qual era l'assoluto potere che avea su di sè.

Egli respinge da sè ogni traccia di gelosia, l'abbiamo provato, e ci descrive ampiamente il suo carattere, in una risposta a Jago, descrizione che è appunto l'opposto di ciò che s'intende per indole di geloso.

Non basta: egli ha, in tutte le congiunture, la longanimità, l'equità, il soprastare del senno alla forza brutale, qual si addice ad un eroe.

Jago comincia dal provocarlo contro il padre di Desdemona (at. I, sc. 2), e Otello risponde: « lasciate ch'egli spogli il suo cruccio: i servigii da me resi alla Signoria sventeranno i suoi improperi: » quando Brabanzio si avvicina co' suoi, Jago consiglia a Otello una viltà, sol per metterlo in triste opinione altrui: « È il padre, co' suoi, è meglio che ve ne andiate. » Ed ecco,

al solito, la lealtà, la serenità, la calma, la piena fiducia di Otello: « No, davvero. *Mi debbono trovare;* il mio carattere, il mio titolo, la mia anima integra, mi mostreranno quale io sono, » e, allorchè Brabanzio gli si presenta, gridando: *Date al ladro!* e tutti caccian mano alle spade, Otello non ha quella magnifica risposta, nella sua calma:

« Ringuainate le vostre lucide spade, *che la rugiada non le arrugginisca*.... Buon signore, voi avrete potere co' vostri anni più che con le vostre armi.....» E poco appresso, alle reiterate minaccie del vecchio signore veneziano, gli armati da ambe le parti stanno per venire alle mani, e Otello, sempre equanime, non esclama:

« Tenete a segno le mani: voi, che mi appartenete: e gli altri: se fosse stato da me il combattere, l'avrei saputo, senza bisogno di suggeritore.... » È la stessa calma, nella consapevolezza della propria forza, che troveremo poi, sulla fine della tragedia, allorchè a Graziano che gl'intima di rendersi e di non uscire, risponde: « Ho un'arme; non una migliore stette appesa al fianco d'un soldato: e ho veduto il giorno in cui, con questo mio piccolo braccio e questa buona spada, ho saputo aprirmi la via fra ostacoli venti volte più grandi della vostra resistenza. Ma... ora.... Non temete, benchè mi vediate armato » (at. V, sc. 2).

Otello sa che la sua forza, il suo sangue ardentissimo, obbediscono ormai, e lo palesa sempre, alla tutela delle sue migliori facoltà morali, che hanno su lui il predominio.

Così, al vedere Montano morente, e non riuscendo a sapere chi lo ha ferito, dinanzi a un caso pur sì grave, non si lascia vincere dalla cieca ira, senza prima darne avviso.

« Ora, pel cielo, il mio sangue *comincia* a dominare sulle mie PIÙ SICURE GUIDE, e la passione, *avendo oscurato* il mio miglior giudizio, cerca aver la maggiore. Se io dò un passo, o alzo soltanto questo braccio, il migliore di voi s' inabisserà nella mia indignazione.... »

Vedete, dunque, sempre in Otello, e con quanto studio, fatta spiccare la rettitudine, la lealtà, la padronanza su' suoi istinti: la forza morale del carattere.

Vi pare che lo Shakespeare avesse compiuto tali preparazioni per darci il carattere di un *geloso* o piuttosto di un uomo che intenderà far giustizia del suo onore, con quella calma solenne di pensieri e di parole, che ci rivela il monologo: « *È la causa! è la causa!* che io non la dica a voi, caste stelle. È la causa! Pure non spargerò il sangue di lei, non squarcerò quella sua pelle più bianca della neve.... Deve morire, *o tradirà altri....* » e tutto ciò che abbiamo altrove citato?...

Lo stesso Jago ci dice, mentre la schiettezza trabocca dal suo cuore, e parla fra sè: « il Moro è di una *nobile* natura; » e per questo conta più facilmente tradirlo; appunto perchè egli è pieno di fiducia; e Lodovico, allorchè ha udito e veduto Otello, entrato nella convinzione che Desdemona ha mancato alla sua fede, minacciare la giovane signora, esclama: « è questo il *nobile* Moro.... è questa la natura, che si diceva non poter esser *conturbata dalla passione:* la cui *salda virtù*, nè il colpo della sventura, nè l' urto della sorte poteva *sfiorare o toccare.* » Notate, sempre, qual grandezza morale ha il carattere del personaggio e come lo Shakespeare v' insiste!

Osserviamo un altro punto.

Otello dinanzi al Senato (at. I, sc. 3) dice: « Se

mai i piaceri corrompessero e contaminassero il mio dovere, che le donnicciuole facciano del mio elmo una marmitta e che tutti gli *oltraggi* e tutti gli *affronti* si scatenino contro la STIMA, che ho! »

Il desiderio della stima, la cura della reputazione, dell' *onore*, ecco che ci sono sempre raffigurati, a ogni istante, com' il primo, l' invitto sentimento di questo soldato. Non sa augurarsi male più spaventoso del vedersi denigrare, scemare soltanto questa reputazione, vedersi offeso nell' onore.

Jago lo sa, e, nella sua arte infernale, ne trarrà nuovo argomento a commovere, convincere Otello.

Jago confessa di aver veduto Cassio e Desdemona nel punto che recavano a Otello disonore (at. IV, sc. 1): « che sarebbe se io avessi detto che lo *vidi* farvi torto? o che lo *udii dire*, poichè vi sono al mondo furfanti che quando per la loro insistenza, o per spontanea debolezza della donna, ne hanno sedotta o appagata taluna, non possono starsi dal *chiaccherare*....

— Ha egli detto qualche cosa?

— Sì, mio signore; *ma state pur certo* (vedete nuovo artificio!) *niente più di quanto egli sia pronto a negare!* »

E tutta la scena è vivacissima, tale però, che non può essere riprodotta.

Ma tale scena, con le allusioni al *chiaccherare*, al *dire* è sapientissima: essa deve viepiù colpire Otello ov' egli è più commovibile.

Infatti, egli ci dirà alcune scene più innanzi: « fosse piaciuto al cielo provarmi con l' afflizione, avesse fatto cadere sul mio nudo capo ogni sorta di mali e di *vergogne*.... avrei trovato in qualche angolo dell' anima mia

una stilla di pazienza, ma ohimè, FARMI ZIMBELLO AL PUBBLICO SCHERNO.... » ecco ciò che non può sopportare, per tal ragione, per Desdemona: « qui dove avea raccolto il mio cuore, qui ove dovea vivere, o rinunziare alla vita... » (at. IV, sc. 2).

Che Otello è convinto, fortemente convinto, si ricava dalla veemenza di queste parole, che egli volge a Desdemona:

« Era questa bellissima carta, questo libro stupendo fatto perchè vi si scrivesse sopra: cortigiana?... Che cosa tu hai fatto.... *Doventerebber fornaci le mie guancie*, onde sarebbe ridotta in cenere ogni modestia, se io dovessi parlare di ciò che hai fatto.... Che cosa hai fatto?... Il cielo si tura il naso a ciò, e la luna occhieggia, il sozzo vento che bacia tutto ciò che incontra si sprofonda nell'imo della terra e non voglion saper di ciò.... »

Come si vede, lo Shakespeare non crede mai soverchie le metafore a significare la potentissima convinzione del suo eroe.

E, quando Desdemona, nella scena dell'ultimo atto, tenta di giustificarsi, Otello non le grida: « negare ogni articolo con giuramento non potrebbe rimuovere la FORTE CONVINZIONE (*the strong convinction*) che dentro mi angoscia? »

E si parla di gelosia? Mentre Otello non solo ci è provato convinto, come abbiamo veduto da tutto l'esame della tragedia, ma lo Shakespeare non ha nulla voluto tralasciare perchè s'intendesse che la convinzione di lui è *forte*.

E che Otello fosse convinto perfino della confessione di Cassio ci è rivelato, nel momento più solenne della tragedia, dopo la morte di Desdemona.

A Graziano che piange la morte di sua nipote, Otello risponde:

« Siam ben sciagurati, ma Jago sa che ella ha commesso mille volte con Cassio l' atto d' impudicizia.... *Cassio l' ha confessato.* »

E, anche a Desdemona, che invoca si faccia parlar Cassio, Otello non risponde:

— Egli *ha confessato!*

— Che cosa?

E Otello le dà la più concisa e dura risposta.

Che più?... Anche a Emilia, la quale si è chinata sulle coltri ove, secondo la finzione della tragedia, è stesa la salma, tuttora calda, di Desdemona, Otello ripete che Cassio fu l'amante di costei, e lo ripete con la più energica parola, tanto perchè s' intenda che la morte di Desdemona non fu, se non un atto di mera *giustizia*, e afferma:

« Oh, io sarei dannato in tutta la profondità dell' inferno, se non fossi proceduto PER RAGIONI DI GIUSTIZIA a questa estremità. »

Ma si direbbe che lo Shakespeare avesse antivenuto ciò che si dovea sostenere, cioè che Otello fosse più *geloso* e gli stesse a cuore che l' atto supremo di esso non rimanesse mal giudicato.

Però Lodovico domanda, verso la fine della tragedia, al Moro: « *Che cosa sarà detto di te?* »

Ecco una sfida all'opinione universale e alla Critica?

E Otello risponde:

— « Oh, *tutto*, *tutto.* » (E aveva ragione!) « Ditemi un assassino *onorabile*, se volete; poichè nulla feci per *odio*, ma tutto PER L' ONORE! »

E, come abbiamo già rilevato, si uccide « perchè l' *onore* non deve sopravvivere all' *onestà.* »

VIII.

Vediamo quante volte, e in quali congiunture, lo Shakespeare adopera, nell' *Otello*, le parole *geloso*, o *gelosia*. Si noti, sempre, questa mirabilissima proprietà dei vocaboli, secondo il *momento* del dramma, il carattere del personaggio. In ciò lo Shakespeare si avvicina a' sublimi antichi: a Eschilo, a Aristofane, di cui si citano, come è noto a tutti fin dalle scuole, vocaboli che, appunto per la loro appropriata collocazione, sono meraviglie.

Otello parla una volta sola di gelosia, vedremo con quale opportunità per la nostra tesi: ne parlano Jago ed Emilia.

E' Desdemona?... Mai! Essa confuta, anzi, recisamente l'opinione che Otello sia un geloso.

Qual dichiarazione più rilevante di quella di lei? E chi altri, dalla moglie d' Otello in fuori, dovea e potea scegliere lo Shakespeare più atto a pronunziarsi su tale questione in modo sì compiuto?

— Non è geloso? — domanda Emilia (at. III, sc. 4).

— Chi, egli? — risponde Desdemona. — Credo che il sole, ove nacque, *succhiasse da lui tutti gli umori consimili.*

E più oltre Emilia rinnova la sua domanda, e Desdemona replica: — *Non fu mai geloso!*

Nè Desdemona, che deve conoscer meglio di ogni altro personaggio il carattere di Otello, ammette mai sino alla fine ch' egli possa esser geloso; sapendone anzi la lealtà, esporta dell' assoluta fiducia ch' esso ha avuto

sempre in lei,[1] arriva piuttosto a credere di essere inconsciamente rea di qualche colpa: *what ignorant sin have I committed?* (at. IV, sc. 2): e più oltre, nella scena con Emilia, Desdemona dice queste precise parole: « È GIUSTO, che io sia trattata così, MOLTO GIUSTO. *Come* mi sono io condotta *in modo da inspirargli* la più piccola *opinione* di un sì gran trascorso? »

Vedete come anche in questo passo rifulga l'idea di GIUSTIZIA, che spinge poi Otello a uccider Desdemona! E facciamo qui un altro appunto sulla massima proprietà de' vocaboli, che si riscontra nello Shakespeare, e a cui bisogna strettamente attenersi per non fraintenderlo.

« In modo da *inspirargli* la più piccola opinione » — *the smallest opinion* — dice Desdemona; Francesco Hugo traduce: « il *più piccolo* SOSPETTO. » No, poichè se dite *sospetto*, avete subito l'idea della *gelosia*: invece lo Shakespeare, sempre ci riconduce per tutte le vie, al suo concetto supremo, che è quello della *convinzione* in Otello. Però, qui dice *opinione*, cioè un'idea formata e definita: non lascia nulla di vago.

Che Emilia domandi, se Otello è *geloso*, è naturale. Non conosce come Desdemona il carattere del Moro; ella sa che la sua padrona è innocente, e giudica il cruccio di Otello da questo sol punto di veduta. È naturale che Jago, parlando tra sè (at. II, sc. 2), si riprometta di eccitare in Otello la *gelosia*, poichè egli giudica Otello, non nel carattere generale della tragedia, ma nella speciale situazione in cui egli lo pone con le

---

[1] *La mia vita per la fede di lei* (at. I, sc. 3) E vedi tutta la scena: « *Non* è *farmi geloso* dirmi che mia moglie è bella, ecc. » (at. III, sc. 3), scena, che abbiamo già spiegata minutamente nel capitolo VI, a pag. 50 e segg.

sue menzogne: menzogne che a Otello, pel suo carattere, per le premesse, per i minuti ragguagli, per i fatti che le accompagnano e le seguono, per le forti, numerose ragioni, che abbiamo già addotte, debbono aver sembiante di verità.

Otello, nell'at. III, sc. 3, dice, come abbiamo veduto, che non potrebbe *mai piegarsi ad una vita di geloso:* — che « non ha *il più piccolo* (*smallest*) timore, o dubbio » sulla lealtà di Desdemona: — che « quando abbia avuto le prove » in lui cesseranno *d'un tratto* l'*amore* e la *gelosia;* — sottentrando a tali passioni il sentimento della giustizia com'è poi spiegato.

Però, nelle ultime linee della Tragedia, Otello, sul punto di uccidersi, mentre incarica i suoi amici di ciò che dovranno riferire al Doge e al Senato, così parla: « quindi, dovete dire d'un uomo, che non amò saviamente, ma troppo: di uno *non facilmente geloso*, ma, essendo *lavorato*, (*being wrought:* allude al lavorio di Jago) spinto all'estremo.... » C'è dunque contradizione?.... Otello, che ha detto di non poter esser mai geloso, non si accusa qui di gelosia?

Io citerò, a tal proposito, un concetto del gran critico Coleridge. Un giorno gli sembrò di trovare un errore nel *Coriolano* dello Shakespeare. L'errore era apparente.... Il critico si trovava perplesso. Non volle condannare lo Shakespeare e, benchè non gli riuscisse d'intenderlo, scrisse queste parole memorabili:

« Spero che, diventando *più avveduto*, finirò con lo scoprire qualche grande bellezza in ciò che ora mi sembra una imperfezione.... »

È un modo d'insegnare la reverenza, l'attenzione con cui lo Shakespeare vuol essere studiato.

Non c' è contradizione nel punto da noi riferito, sulla fine dell' *Otello*, con le spiccate dichiarazioni, che Otello fa nella scena 3 dell' atto III.

In questa scena egli parla di sè, qual' è, nella situazione generale della tragedia: — sulla fine della tragedia parla di sè, nella nuova situazione, che gli è fatta, dopo la morte di Desdemona, dalle rivelazioni di Emilia, di Cassio, di Rodrigo, dalla scoperta infamia di Jago: allorchè, dopo essersi creduto giudice, si scopre assassino!

Nell' interpetrar le parole è, dunque, da considerar il *momento* della tragedia. Tutto, come si vede, è arte somma.

E qui accade porre in veduta un altro difetto nella traduzione di Francesco Hugo.

Lo Shakespeare scrive, nel punto da noi già citato e tradotto:

Of one not easily jealous, but BEING WROUGHT, ec.

L' Hugo traduce:

D'un homme peu accessible à la jalousie, mais qui, UNE FOIS TRAVAILLÉ PAR ELLE, ec.

Errore massiccio, poichè lo Shakespeare dice tutto il rovescio; Otello ci esprime non che « fu lavorato dalla gelosia », ma riconosce, arrivato a tal termine, che « sebbene non facilmente geloso » fu « spinto all' estremo » per il *lavorìo* di Jago. » L' estremo si riferisce, non alla gelosia, ma all' atto dell' uccisione. Il *being wrought* è modo assoluto, e la *gelosia* non ci ha nulla che fare: è interpolazione.

In tal guisa: cioè, traducendo, senza un religioso rispetto, aggiungendo parole, a proprio talento, si fa

dire agli autori ciò che i traduttori hanno in animo; e queste false traduzioni, e le *monche rappresentazioni*, e parecchie mediocri, o cattive interpetrazioni dell' *Otello*, hanno dato nascimento e alimento a' pregiudizii, con cui la Tragedia è ormai, nell' universale, giudicata.

Coloro, che ammettono la gelosia in Otello, negano il carattere di Jago: uno de' più stupendi, de' più interi che lo Shakespeare abbia formato; il carattere di questo ipocrita, che ha una maschera impenetrabile di probità.

E, diciamo impenetrabile, poichè se si potesse vedere a traverso di essa, tutto il carattere cadrebbe: tant' è vero che, come ho già rilevato, nessuno tra i personaggi della tragedia dubita di Jago: e tutti, tutti, sono vittime di questo altissimo simulatore.

Egli è un maestro d'inganni, un maestro, che è orgoglioso in sè della scienza di raffinata scelleratezza, onde si avvalora: tratta le stesse sue vittime con disdegno: e parla loro, mentre le spinge al male, con la massima autorità: « metti il dito così (*sul labbro*) e lascia che il tuo animo sia istruito: » dice a Rodrigo (at. II, sc. 1); e (at. I, sc. 3): « profanerei la *scienza*, da me *acquistata*, se perdessi il tempo con tale beccaccino: se non ci avessi il mio *diletto* e il mio utile. » Siamo, dunque, dinanzi a un tristo che si diletta nella più raffinata scelleratezza.

In Otello bisogna ammettere una buona fede, colossale, su Jago: per ciò insiste sempre lo Shakespeare nel farglielo chiamare *onesto;* altrimenti, a che prò tale continua ripetizione? Non c' è, nella tragedia, gelosia, che porti Otello a *sospettare:* c' è la grande onestà, il gran candore del suo carattere, che lo porta a *credere*. Questo vuole lo Shakespeare.

Otello, non solo è convinto che Jago sia molto onesto (*of exceeding honesty*), ma crede abbia per lui un affetto profondo, e crede pure Jago di una *prudenza esemplare.*

E, siccome a me non piace far dire allo Shakespeare ciò di cui ho più vaghezza, ma mi sta a cuore che parli egli stesso, poichè le sue parole debbono essere senza replica, farò una citazione (at. III, sc. 3).

Jago — Signore, voi sapete che *io vi amo!*

Otello — Lo credo, e appunto perchè *so* che tu *sei pieno d' affezione* e *di onestà*, e *pesi le parole*, *prima di dar loro fiato*, (capite?) le tue esitanze (*a parlare*) mi spaventano molto più. Poichè in un tristo, bugiardo, sleale, sono smorfie usate, ma, *in un uomo che è giusto*, sono soffocate accuse, *prorompenti dal cuore*, *che non può contenere la commozione!* — Così Otello.

E su questa tenerezza Jago insiste anche nella scena del giuramento: « siate testimoni, o luci risplendenti sopra noi, voi, elementi.... che Jago consacra l'attività della sua mente, del suo braccio, del suo *cuore*, in servigio dell' oltraggiato Otello. Che egli comandi, e l'obbedirgli sarà in me *tenerezza*, sian pur sanguinosi i suoi ordini. » Si tratta, dunque, per Otello, nel suo concetto, fra esso e Jago, di due *onesti* amici, collegati in un' opera sacra.

Opera sacra, ho detto, e tale è per Otello. Se si trattasse di una mera, volgare gelosia, quella pompa, quella solennità del giuramento, non sarebbe grottesca? Invece alla situazione vera, al vero personaggio, cioè all' idea di far giustizia, al personaggio che deve attuar tale idea, convinto d' essere stato oltraggiato, e che opererà non per *odio*, ma per *onore* » (at. V, sc. 2), conferisce solennità nuova, nuova maestà.

« Ora, per la vòlta marmorea del cielo, in debita *riverenza* a un *voto sacro*, io qui obbligo la mia *parola*.... »

Non è questa l'espressione dell'onore, piuttosto che della gelosia?.... della convinzione, ormai incrollabile, e che non ammette di poter ormai ritornare sopra di sè?

E, a proposito di un semplice geloso, Jago dovrebbe convocare le *stelle*, e gli *elementi*? — Ma il personaggio di Otello, che è grandioso, diventerebbe a dirittura ridicolo, un personaggio da parodia: e, allorchè nell' ultimo atto, prima di compier l' opera sacra, mentre torna a invocare le *stelle*, e vuole ad esse, pudiche, celare la causa, che lo spinge a quel « sacrifizio » che cosa sarebbe Otello? — Qui davvero sono le contradizioni!

Tutto il terrore religioso, di cui è circondata la risoluzione di Otello, sarebbe puerile, se si trattasse di un mero geloso, non di un vindice: di un uomo, che, nel punto stesso di compiere l'uccisione, teme che la beltà della donna possa quasi « persuader la *giustizia* a spezzar la sua spada. »

Il capitano, che avea vinto i Turchi, debellato i Cannibali, sì grande in tutti i casi della tragedia, sì equanime e sì padrone di sè, come ce lo mostra, a disegno, lo Shakespeare, voi lo vedete meschinamente geloso? Ma allora, ripeto, perchè lo Shakespeare gli avrebbe conferito sì gran carattere morale?

Ho detto che Otello è sempre equanime; e ve l' ho dimostrato; vi ho provato com' egli si comporti, e come parli, allorchè Brabanzio lo ingiuria, e nella strada, e dinanzi al Senato; qual sia la sua impassibilità, impassibilità d' eroe, in mezzo alle armi. Ma Otello è barbaro e diverrà impetuoso, appena si sappia offeso nel suo

diritto, nell'onore, fatto oggetto di scherno, appena vegga conculcata, in qualche modo, la giustizia.

Il sentimento della giustizia ci si palesa in lui supremo;[1] e lo vediamo quindi terribilmente impetuoso,

[1] Questo sentimento, sì grande, della giustizia, accoppiato alla traboccante, irrefrenabile impetuosità che si palesa in Otello, allorchè egli è *convinto* che gli sia stata recata offesa, sempre più ci rafferma nell'idea ch'egli debba essere un negro: un negro di quella antichissima razza etiope, di cui il Boccard ci dice: « Erano naturalmente guerrieri, forti, intrepidi, l'*impetuosità* del loro carattere era spinta *fino alla violenza*. *Però* sono dati come AMANTI DELLA GIUSTIZIA. »

E non si creda che lo Shakespeare non leggesse i *Viaggi*, le descrizioni de' paesi, da' quali sceglieva i suoi personaggi, o a cui faceva allusione nelle sue tragedie. Ad esempio, nel discorso al Senato, Otello parla di antropofagi, e di « uomini che hanno la testa sotto le spalle. » E anche nella *Tempesta* lo Shakespeare parla « di uomini, che hanno la testa sul petto. » — Questa razza è descritta negl'interpolati *Viaggi* del Mandeville, che lo Shakespeare avea letti. Vi è pure un *Viaggio* dell'Hackluyt, stampato nel 1598, e di cui cito le parole testuali, a questo proposito: « *On that branch which is called Caores, are a nation of people whose heads appear not above their shoulders.* » — « Nella regione detta Caora, vi è una gente, che non hanno il capo sopra le spalle. » Questa medesima descrizione si riscontra nel libro del Raleigh *Description of Guiana*, che lo Shakespeare certamente avea letto: nella *Cronaca* dello Stowe e nella *Storia naturale* di Plinio, tradotta in inglese da P. Holland, 1601.

Nello Shakespeare s'incontrano alcune' svista geografiche, in accenni fuggitivi, di poco momento, ma le citazioni da noi fatte in questa nota provano con che scrupolo egli attingeva alle fonti certe notizie, in punti che gli stavano a cuore: come, ad esempio, quello di sceglier la razza a cui deve appartenere Otello.

Nell'atto IV, scena 2, dell'*Otello* si riscontra questo dialogo.

Rodrigo. È vero? Dunque Otello e Desdemona tornano a Venezia?

Jago. Oh, no: egli *va* in *Mauritania*.

Ecco, dice il Clarke, e altri con lui: la Mauritania è la patria di Otello! Ma perchè? Se così fosse, lo Shakespeare non avrebbe detto *goes into Mauritania*, ma piuttosto *goes back to* ec.; e si noti che nulla glielo impediva, poichè quel dialogo è in prosa, sebbene lo Shakespeare non fosse monte, a cui il verso recasse pastóie. Inoltre, se avesse voluto darci ad intendere che Otello fosse propriamente della Mauritania, non ce n'avrebbe descritto sempre il colore co' vocaboli più significativi della nerezza, scelti, al solito, con meravigliosa proprietà ed efficacia; ne avrebbe, invece, accennata la scurezza, il nero smorto, con adatti vocaboli: piuttosto che adoperare gli aggettivi *black*, *soothy*, *begrimed*, si sarebbe valso dell'aggettivo *dark* (scuro), che non adopera mai una volta, mentre è proprio l'aggettivo adoperato dall'Webster, nel suo classico *Dizionario*, a

allorchè si convince della mischia accaduta tra i suoi ufficiali e vede Montano ferito. Ecco la sua terribilità, che nasce dall'offesa al diritto, terribilità, che Jago sfrutterà poi, impartendo al Moro la convinzione che chiameremmo religiosa, d'una di queste offese al diritto; terribilità a cui si crederebbe lo Shakespeare volesse impartire un significato di maggior efficacia, una più poetica impronta, con lo scegliere per suo eroe un africano, un nero, e col lasciare un certo mistero su altre sue più determinate origini.

Jago, oltre la buona fede, l'impetuosità del Moro, scatenata dalla idea ben radicata d'una ricevuta offesa, dovea poi sfruttare quella ristrettezza di percezione, che è in Otello, com'è negli eroi di Eschilo e di Sofocle, senza sovrana potenza d'intelletto, il che risulta una tra le principali cause della loro forza: della loro terribilità ed energia nelle risoluzioni. — In Amleto, ad esempio, la suprema intelligenza, il predominio di essa, è causa d'incertezze, che gli vengono dal raffinato e continuo bisogno di esame.

Otello, appartenente a una razza, che fu sempre tanto restìa a qualsiasi trasformazione, ritiene in sè qualche cosa degli eroi della primitiva tragedia; è, quasi per me, uno di tali eroi. Anch'egli partecipa il sublime paradosso di Antigone, che vi sono delitti « *giusti* e

definire gli abitanti della Mauritania: « *Called by the romans, from the color of the people, Mauritania, the country of* DARK-COMPLEXIONED *people* ec. »

Il nome di *Mori* fu dato agli abitanti del Marocco, agli arabi, e, nel tempo stesso, ai negri, perfino agli indiani, per un'appellazione generale.

Ad ogni modo, non si comprende come dalle parole *va in Mauritania*, abbia potuto il Clarke affermare che, nell'*Otello*, in un lavoro ove è tale la precisione del linguaggio, si parli della Mauritania come patria del protagonista!

santi. » Come Jago chiama *tenerezza* l'obbedire a' più sanguinosi ordini di Otello; come Otello (at. V, sc. 2) chiama sè stesso dopo il delitto « un *onorabile* assassino, » noi ricordiamo l'emistichio d'Ovidio, imparato nelle scuole, e che si citava, al nostro tempo, tra gli esempi di antitesi: *facto pius et scleratus eodem!* « *Pietosa* obbedienza » chiama Alcmeone l'atto di aver ucciso sua madre per ordine del padre.

Così, tutti sanno ciò che dice Oreste, in Euripide: « sono macchiato per aver ucciso mia madre; ma sono *puro*, a un altro titolo, *per avere vendicato mio padre.* »

Non si direbbe un monologo di Amleto?

Che più? Questa idea della *giustizia* nel compimento di un'azione, che pur in sè è condannevole, quest'idea, che muove Otello, nel quale si vuol vedere, invece, un volgare geloso, noi la troviamo perfino nel Coro della Tragedia antica!

L'Elettra di Euripide, non meno ardita d'Oreste, esclama: « Apollo ci dette la missione sacrilega di spargere il sangue d'una madre parricida, » e il Coro le risponde:

— « Azione GIUSTA, ma condannevole! » —

E, al momento dell'espiazione, Elettra dice a sua madre: « se l'altra azione era *giusta*, anche questa è.... »

Ecco ove bisogna cercare le fonti del sentimento tragico, che lo Shakespeare dispiega; ecco ove bisogna aver l'occhio per intenderlo, con tutta semplicità, non scendere nella morta gora della gelosia.

Otello, convinto d'essere stato offeso nell'onor suo, riconosce un solo modo per far giustizia: questo soldato barbaro, impetuoso nel difendere il suo diritto, non ammette altro tribunale, se non quello dell'onore. Quando

egli ha risoluto, quando egli ha condannato Desdemona, lo vediamo entrare, al quinto atto, nella camera nuziale con la calma, la solennità di un giudice.

Egli si occupa perfino di sapere se la sua vittima ha pregato, se l'anima di essa è pura! Si occupa di paragoni filosofici, come abbiamo notato, fra il lume della facella che arde, e il lume della vita di lei: prima di spenger l'uno, si dice che l'altro non potrà, spento, esser più ravvivato!

Gl'impeti, al tutto quetati, sorgon di nuovo, a un tratto, ma solo per risentimento dell'oltraggio alla giustizia, allorchè Desdemona mostra di rimpiangere Cassio, nel modo e nel momento più inopportuno per lei.

A sempre più intendere il carattere di Otello, la realtà della sua buona fede, dobbiamo riconoscerlo qual è, fuori di tutte le raffinatezze sociali.

Egli prende Desdemona al padre, non attenendosi ad alcuna delle regole, che si seguono in uno sponsale, riconoscendo un solo diritto: quello della passione, dell'amore; sormonta tutte le leggi nello sposare come nell'uccider Desdemona.

Così, nel modo stesso, scoperta l'innocenza di lei, condanna sè nella propria coscienza e si uccide.

Il barbaro leale giudica sè stesso come ha giudicato la moglie.

E qui farò un'osservazione, che spero non riuscirà discara.

Al momento di morire, Desdemona chiede un'indugio: la giovane donna tiene alla vita, probabilmente nella speranza di ricuperare l'amore dello sposo: nel desiderio di riattirarlo a sè: di non essere, per sempre, priva di lui. — Uccidetemi domani: lasciatemi vivere tutta la notte.

— Il tempo di dire una preghiera....—È lo stesso poetico sentimento, che ritroviamo in Giulietta, quando essa, per sfuggire alle nozze che aborre, e serbarsi a Romeo, si accosta alle labbra la fialetta, il cui contenuto deve darle un sopore, l'apparenza, la rigidità della morte. — Ma se fosse la morte davvero? — O idea piena di spavento ec. » (*Romeo and Juliet*, at. IV, sc. 3). Desdemona e Giulietta, come tutte le anime amanti, tengono alla vita, cioè a conservarsi per l'oggetto dell'amor loro, fino a che non siano disperate di possederlo. La più poetica, fra le antiche eroine, l'Ifigenia di Euripide, ci palesa il medesimo sentimento.

Essa pure, come Desdemona, non vuol essere sacrificata. « Mio padre, se io avessi l'eloquenza di Orfeo.... Non mi fate morir sì giovane: la luce è sì dolce a vedere.... » Vedete che singolari, e pur belle, rispondenze!

Io ho fatto questo studio sull'*Otello*, a proposito della nuova Opera del Verdi, per cui il genio italiano ha prestato un nuovo, magnifico tributo al culto dello Shakespeare.

Il genio severo di Giuseppe Verdi, nutritosi nella maturità con la lettura dello Shakespeare, di cui ci dava i ricevuti splendori nel *Macbeth*, torna allo Shakespeare, sublime costanza di studio! dopo molti anni, con l'*Otello*.

Ecco il momento propizio che noi abbiamo scelto per palesare il frutto delle nostre lunghe ricerche e del nostro pensiero.

Il discutere sull'*Otello* fu di rado più popolare, il discuterne seriamente più opportuno che in questo momento.

Mi sarà concesso esprimere un'altra mia idea?

Mi sembra che lo Shakespeare avesse predestinata alla musica la sua eroina. Egli avea già fatto di Desdemona una sublime cantatrice, mettendole sul labbro la *Canzone del Salice*. Otello (at. IV, sc. 1) nel momento stesso in cui la condanna: « bisogna dica, esclama, ciò che ella è: così delicata nell'ago.... *un'ammirabile musicista*. Oh, *essa cantando, avrebbe ammansito un orso!* »

Come, nel *Giulio Cesare*, nel *Mercante di Venezia* lo Shakespeare esalta la musica, sopra tutte le arti umane, e fa intendere che non può avere dolcezza di sentimenti chi non la gusta, così egli ha posto in Jago, nuovo tocco alla scelleratezza di lui, l'odio di ogni armonia.

Nel punto culminante della Tragedia, quando Desdemona arriva a Cipro, preceduta dagl'inni alla sua bellezza, accolta come una Dea che uscisse dalle acque, e, come una Dea, splendente; nel punto in cui essa ed Otello parlano il più sublime duo d'amore, e si rispondono le loro labbra e le loro anime, che cosa dice Jago? « Oh, voi siete ora ben intonati (*well tuned*), ma io spezzerò le corde, che *fanno cotesta musica!* »[1]

V'è nell'*Otello*, perfino, un'arguta satira della cattiva musica.

Il terzo atto incomincia con una serenata. Un *clown* domanda ai suonatori: « Se i loro strumenti sono stati a Napoli, poichè *parlano col naso*. » Qui c'è un doppio

---

[1] Per un curioso raffronto farò una citazione, da cui si ricava come, anche in Dante, fosse vivissimo l'amore della musica.

« Sommamente si dilettò in suoni e in canti nella sua giovinezza, e a ciascuno che a que' tempi era ottimo cantatore o sonatore fu amico e ebbe sua usanza: e assai cose da questo diletto tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali facea rivestire. » *Vita di Dante, scritta da Giovanni Boccaccio*, testo critico, per F. Macrì Leone, Firenze, pag. 44.

senso del *clown*, come in tutto quel dialogo; si allude al così detto Male di Napoli. E il *clown* finisce: — « Maestri, eccovi denaro; » e al generale — (cioè, a Otello) — « piace tanto la vostra musica che desidera, da voi, affettuosi, non *facciate più rumore* con essa. »

Cosicchè, fin dai tempi dello Shakespeare, non piaceva la musica che *fa rumore!...*

O la morale dell' *Otello?* — mi dirà taluno.

Lo Shakespeare è un imparziale raccoglitore di fatti: è di una serenità, che nulla può mai turbare: ci offre l'uomo qual è, senza dare la sua sentenza. Egli lascia vivere e parlar le passioni: non entra a giudicare nei loro conflitti.

Ma la morale ricorre nella Novella del Giraldi, da cui è cavato l' *Otello*: ivi Desdemona esclama:

« Temo molto di non essere io quella che *dia esempio* alle giovani, di non maritarsi contro il volere de' suoi; e che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con un uomo, cui la NATURA, e il cielo e il modo della vita disgiunge da noi. »

E simili parole, che ripete spesso anche Jago nella tragedia, dimostrano l'importanza che avea per il novelliere e per il poeta la *questione del colore* in Otello.

Ci potrebbe essere un'altra morale, e la diremo sol per modo di motteggio: — insegnare alle donne il tener di conto della biancheria, mostrando loro che la perdita d'un fazzoletto può aver in conseguenza, per esse, la perdita della vita!

E qui pongo termine al mio studio.

Non so se avrò persuaso tutti: certo ebbi la ventura di persuadere già molti, e ragguardevoli, che me ne dettero segno. Ma le idee nuove trovano ostacolo nella

noranza, che è una gran forza, nella presunzione e nella pervicacia.

Alcuni, che hanno già chiamato nelle loro scritture, ne' loro libri, Otello un *geloso*, non vorranno certo, salvo ben pochi, far ammenda del loro errore; se io ho provato, come credo, che sia un errore. Ad ogni modo, io aspetto sicuro e grato, il giudizio, o la censura, degli uomini seriî, imparziali.

FINE.

Proprietà letteraria.